

Trabajo Fin de Grado

El patrimonio artístico en conflictos bélicos.
El Museo del Prado en la Guerra Civil

Autora

Paula Marín Enciso

Director

Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente

Facultad de Filosofía y Letras
Grado de Historia del Arte
Curso 2020/2021

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN CONFLICTOS BÉLICOS.

EL MUSEO DEL PRADO EN LA GUERRA CIVIL

RESUMEN:

Durante los tres años que duró la Guerra Civil (1936-1939) se cometieron numerosos atentados contra el patrimonio artístico, desde quema indiscriminada de edificios religiosos, tráfico ilegal de obras, apropiaciones irregulares de inmuebles que representaban la aristocracia española... hasta el efecto de los bombardeos, mucho más letales de los que se utilizaron en la Primera Guerra Mundial, capaces de destruir ciudades enteras. Desde los dos bandos que participaron en la contienda, surgen una serie de estrategias destinadas a proteger el Tesoro Artístico. Esta movilización por proteger el patrimonio artístico en tiempos de guerra no tenía precedentes, y queda constatada en la decisión que se tomó para proteger algunas de las obras maestras del Prado: proceder a su traslado, emprendiendo así un arriesgado viaje que acabó en Ginebra.

ART HERITAGE IN WAR CONFLICTS.

THE PRADO MUSEUM DURING THE SPANISH CIVIL WAR

ABSTRACT:

During the Spanish Civil War (1936-1939), art heritage suffered numerous attacks: burning of religious buildings, traffic of illegal works of art, appropriation of aristocracy's property... even the effect of bombs, which were more lethal than those used during the First World War and capable of destroying cities. The two sides involved in war planned number of strategies aiming to protect artistic heritage. This mobilization to safeguard art had no previous precedent in any other war, which can be confirmed by the decision that was made to protect the Museo del Prado: moving the most important artworks in a dangerous trip that ended up in Geneva.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. Justificación del trabajo:	3
1.2. Estado de la Cuestión:.....	3
1.3. Objetivos:	10
1.4. Metodología:	10
2. DESARROLLO ANALÍTICO:.....	11
2.1. La protección de bienes artísticos en la Guerra Civil.....	11
2.2. El Museo del Prado durante la Guerra Civil:	12
2.2.1. Viaje a Valencia:	14
2.2.2. El viaje a Cataluña:	15
2.2.3. El Acuerdo de Figueras:.....	16
2.3. Repercusiones internacionales:.....	18
3. CONCLUSIÓN:.....	19
4. BIBLIOGRAFÍA:.....	21
5. ANEXOS:.....	24
5.1. CRONOLOGÍA:	24
5.2. DOS POLÍTICAS PATRIMONIALES:	28
5.3. ACUERDO DE FIGUERAS Y COMITÉ INTERNACIONAL PARA EL SALVAMENTO DE LOS TESOROS DE ARTE ESPAÑOLES:	35
5.4. ANEXO FOTOGRÁFICO:	38

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del trabajo:

La elección del tema del presente trabajo parte del interés que el contexto de la Guerra Civil despierta, sobre todo, en materia artística y patrimonial. En un momento de destrucción total, de prácticas irracionales como es la violencia bélica desatada sobre la población civil, es de admirar y reconocer que un grupo de personas, profesionales y amantes del arte, que, en muchos casos estuvieron por encima de cualquier ideología política, arriesgaron su propia integridad para que hoy, cuando paseemos por las salas del Museo Nacional del Prado podamos seguir disfrutando de un patrimonio de carácter universal.

1.2. Estado de la Cuestión:

El tema de la Guerra Civil ha sido tratado por gran cantidad de investigadores, no sólo en España, sino también fuera de nuestras fronteras. Ya durante el propio desarrollo de la contienda, levantó gran interés internacional, con una gran cobertura mediática, que no tenía precedentes en ninguna guerra¹. Uno de los escritores que más han contribuido bibliográficamente a comprender el conflicto ha sido, sin duda, Paul Preston con *La Guerra Civil española*², *Las tres Españas del 36*³, etc.

También nos hemos remitido a *La Guerra Civil española*⁴, de Hugh Thomas, *La Guerra Civil española, la cuna del Franquismo* de Hadrien Nafilyan⁵ y *La Guerra Civil española*⁶, de Pierre Vilar, para conocer el contexto general en el que se desarrollan los hechos que vamos a tratar, sobre todo en los frentes de Madrid, Valencia y Cataluña, fundamentales para conocer la suerte del patrimonio artístico del Museo del Prado en este conflicto.

A pesar de la profusa cantidad de investigaciones que encontramos sobre el contexto general de esta contienda bélica que tuvo lugar entre 1936-1939, tenemos que esperar a finales de la década de los 70 y 80 para empezar a encontrar escritos relevantes sobre patrimonio artístico. Estos

¹ VIDAL OLIVERAS, J., “Fotoperiodismo y guerra civil”, *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/arte/Fotoperiodismo-y-guerra-civil/1267>, 2001 (Consultado 30/IV/21)

² PRESTON, P., *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000

³ PRESTON, P., *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Debolsillo, 2006

⁴ THOMAS, H., (DAURELLA, N. trad.), *La Guerra Civil Española*, Zaragoza, Titivillus, 2019 (ed. digital a partir de la original de 1962 publicada por El Ruedo Ibérico)

⁵ NAFILYAN, H. (BERNAL MARTÍN, L. trad.), *La Guerra Civil española, la cuna del Franquismo*, Zaragoza, Titivillus, 2016 (ed. digital a partir de la edición de 1990)

⁶ VILAR, P. (MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J. trad.), *La Guerra Civil Española*, Zaragoza Titivillus, 2019 (ed. digital a partir de la edición de 1992)

primeros libros son muy importantes, ya que además son redactados por personas que participaron activamente en ese salvamento artístico.

Por un lado, encontramos el testimonio fundamental de Josep Renau en *Arte en Peligro, 1936-1939*⁷. Fue director general de bellas artes durante el grueso de la guerra, incluido el momento en el que se dicta la orden ministerial que decreta el primer traslado de lo más notable del patrimonio artístico nacional a Valencia. Nos da las razones que motivaron esta polémica decisión, que llega incluso a denominar “éxodo masivamente ilustre”⁸. Orgulloso de su labor en uno de los momentos más delicados para el patrimonio artístico español, considera que su trabajo durante estos años es “lo más positivo que he hecho en mi vida [...] preservar de una destrucción segura muchos de los signos más altos de nuestra identidad histórica y humana”⁹.

Su testimonio, por haber vivido estos hechos de primera mano, es muy útil, pero a la vez, su compromiso político hace que no sea del todo objetivo a la hora de relatar los hechos, que, además, resultan muy polémicos, sobre todo en las declaraciones sobre las razones que llevan al traslado de las obras, en las que incluso llega a contradecirse. En primera instancia, insiste en que esta operación alude a razones militares y políticas. Más tarde, y ante la opinión pública internacional, apunta razones exclusivamente técnicas, causas que serán repetidas futuramente por otros miembros de este bando a la hora de referirse al traslado.

Por otro lado, tenemos la declaración de José Lino Vaamonde, en *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*¹⁰. Arquitecto de la junta encargada de proteger los bienes patrimoniales en el bando republicano, se convierte uno de los protagonistas fundamentales, sobre todo en el Museo del Prado: es el encargado de valorar el efecto de las bombas que alcanzaron la pinacoteca el 16 de noviembre de 1936 y optimizar las medidas de protección del edificio, así como de la adecuación de los depósitos seleccionados para almacenar las obras en Valencia. Sus vivencias son fundamentales para conocer en profundidad algunas de las medidas más relevantes que se llevaron a cabo, sobre todo en las Torres de los Serranos.

Otro testimonio directo sobre las medidas para el traslado de las obras del Museo del Prado a tener en cuenta es el de María Teresa León en *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)*¹¹. Miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, un organismo independiente, pero que, sobre todo al principio de la guerra y durante el periodo en el que Jesús Hernández estuvo al frente del ministerio de Instrucción

⁷ RENAU, J., *Arte en Peligro, 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980

⁸ *Ibidem*, p. 11

⁹ *Ibidem*, p. 17

¹⁰ VAAMONDE, J. L., *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, Talleres de Cromotip, 1973

¹¹ LEÓN, M. T., *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)*, Madrid, Hispanoamérica, 1977

Pública y Bellas Artes, tendrá un papel fundamental en las medidas culturales republicanas. María Teresa León participó de forma activa en la evacuación del Prado a Valencia, siendo su intervención muy polémica, ya que según apuntan algunos expertos, no sólo escoge obras de escasa calidad, sino que, en algunos casos ni siquiera embala las obras correctamente para su transporte¹². En cualquier caso, desde el exilio al que tuvo que estar sometida por su compromiso, sobre todo cultural, con la causa republicana, relata su visión sobre este asunto en el que se vio inmersa casi sin pretenderlo¹³.

No es hasta 1982 cuando finalmente encontramos el primer monográfico completo que trata la política cultural que el Gobierno de la República llevó a cabo durante la Guerra Civil a través de dos volúmenes en *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española*¹⁴, por José Álvarez Lopera.

Los libros de Renau y Vaamonde tratan sobre su experiencia personal, que, además, se corresponden con individuos muy relacionados con el régimen republicano, comprometidos y convencidos de que lo que estaban haciendo era la mejor opción para proteger las obras de arte. Lopera, al no haber participado en las tareas de salvaguarda puede distanciarse del tema y, además, tal y como explica él mismo “establecer unas bases objetivas desde la perspectiva que dan cuarenta años de distancia”¹⁵.

Su aportación es tremendamente significativa, ya que abre un camino que hasta entonces era prácticamente inexplorado por los investigadores. Además, el no haber participado en estas estrategias de salvación le permite distanciarse de los hechos y tratarlos de forma objetiva, cosa que hasta entonces prácticamente no se había hecho.

Como podemos ver, y descubriremos más adelante, la mayoría de los investigadores que abordan la defensa del patrimonio artístico en la guerra se centran en estudiar las medidas puestas en marcha por el Gobierno Republicano y las labores que llevó a cabo la Junta del Tesoro Artístico. Quizás, esto pueda deberse a que durante la inmediata posguerra y a lo largo de la dictadura franquista esta actividad fue deliberadamente distorsionada y ocultada por el Gobierno de Franco. Al morir el dictador es cuando empiezan a proliferar estos estudios, recuperando la memoria de este hecho.

¹² ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido, Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España y Museo Nacional del Prado, 2003 p. 37

¹³ COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Fragua, 2018, pág. 649

¹⁴ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vol.

¹⁵ *Ibidem*, p. 18

Sin embargo, no todas las investigaciones pertenecen a este bando. Dos años después de la publicación de Lopera, en 1984, encontramos su contrapunto. Alicia Alted Vigil a través de la que fue su tesis, *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*¹⁶ reflexiona sobre las políticas culturales franquistas durante la guerra, reuniendo, desde la equidistancia, las estrategias educativas y todo lo que tiene que ver con el programa cultural del Gobierno de Burgos: su política de salvaguarda, su aparato propagandístico, los intelectuales que apoyaron su causa, etc. Todavía hoy es la obra de referencia a la hora de estudiar estas cuestiones, pues sigue siendo el único monográfico que estudia la política artística de este bando durante la guerra.

A partir de estas dos publicaciones, que se complementan entre ellas, comienzan a surgir los estudios sobre este tema, dedicados en su mayoría al bando republicano.

Podemos afirmar que, Arturo Colorado Castellary, sobre todo a partir de los 90 y en los últimos años, es el autor que más ha investigado sobre la situación del patrimonio nacional y el Museo del Prado durante la Guerra Civil.

Este profesor, que ya había publicado en 1991 *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*¹⁷, presenta en 2008 una nueva edición, más completa, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*¹⁸, un estudio imprescindible para la elaboración del presente trabajo. En él, Castellary realiza una investigación a través de documentos oficiales de la época, reconstruyendo lo que el propio autor considera como “la evacuación de lo más granado del patrimonio artístico español”¹⁹. Su principal aportación es el estudio del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, el organismo encargado de sacar las obras de España, así como de lo que él denomina “Acuerdo de Figueras”, que desgana punto por punto.

Tiene una visión un tanto positivista de la evacuación del Prado, que considera como “la mayor empresa de salvamento y traslado de obras de arte de toda la historia”²⁰, y valora los artífices de esta hazaña como unos héroes “que lo dieron todo por salvar de la destrucción el patrimonio artístico español”²¹, y cuya deuda universal todavía no ha sido saldada.

¹⁶ ALTED VIGIL, A., *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984

¹⁷ COLORADO CASTELLARY, A., *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991

¹⁸ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008

¹⁹ *Ibidem*, p. 23

²⁰ *Ibidem*, p.16

²¹ *Ibidem*, p. 20

También trata el tema de la justificación que lleva al gobierno a tomar una decisión tan arriesgada como la de sacar las obras más valoradas del patrimonio artístico español de Madrid. Esta decisión preocupó tanto en el panorama cultural de la época que llevó al Gobierno Republicano a editar un folleto explicando las razones, que se transcriben en el monográfico de Álvarez Lopera²². Según esta enumeración, los motivos que llevan a tomar esta arriesgada decisión son exclusivamente técnicos, y serán defendidos y repetidos por los protagonistas de este hecho. Vaamonde y Renau aluden sobre todo a los bombardeos fascistas como la principal razón de esta evacuación. Sin embargo, los bombardeos que afectaron directamente al museo ocurrieron semanas más tarde del traslado, tal y como afirma Castellary²³.

Renau afirma en su libro que, en realidad, “esta decisión se fundaba en motivos políticos y militares del Gobierno de la República”²⁴, lo que hace que encontremos contradicciones en los testimonios, que también han identificado Castellary y Lopera. Unas declaraciones de Timoteo Pérez Rubio que transcribe Colorado Castellary²⁵ pueden arrojar algo de luz sobre el asunto: según el presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, las autoridades republicanas decidieron que el patrimonio artístico los acompañara siempre. Esta afirmación puede relacionarse con los motivos políticos a los que se refiere Renau.

Arturo Colorado Castellary ha seguido contribuyendo al estudio de la política patrimonial durante este conflicto bélico, no sólo a través de publicaciones²⁶, sino también con congresos como *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*²⁷, del que se realizan dos convocatorias, en 2010 y 2018, y cuyas actas han sido editadas por él mismo. En ellos, diversos investigadores, nacionales internacionales, exponen sus aportaciones sobre el estudio del tesoro artístico español en esta época tan conflictiva. Una de sus mayores contribuciones es la de analizar la actuación de Cataluña y Euskadi en materia de protección artística, cuyas competencias estaban transferidas a las autonomías, y nos sirve, sobre todo, para hacer una analogía entre las decisiones que se tomaron en estos dos territorios para proteger las obras de arte y las que tomó el Gobierno Central. Por otra parte, gracias a este congreso podemos conocer mejor las consecuencias que tuvo esta política en el plano internacional, sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial.

²² ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano...*, op. cit., p. 156

²³ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 51

²⁴ RENAÚ, J., *Arte en Peligro...* op. cit., p. 60

²⁵ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 53

²⁶ El profesor Arturo Colorado sigue investigando sobre el patrimonio artístico en la órbita de la posguerra. Véase COLORADO CASTELLARY, A., *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018

COLORADO CASTELLARY, A., *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora de la posguerra franquista*, Madrid, Cátedra, 2021

²⁷ COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, 2010

COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Fragua, 2018

Además, Castellary, junto a otros investigadores muy relevantes en este asunto, como Lopera, Javier Tusell Gómez, y muchos otros, participa de nuevo en el catálogo de la exposición *Arte Protegido, Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*²⁸, que se realiza en 2003 en el Museo del Prado. Esta exposición, con su respectivo catálogo, supone una obra central para estudiar la política que se llevó a cabo en este museo para su protección durante la guerra, así como la labor de la Junta del Tesoro Artístico, principal artífice de esta operación. Esta muestra es la primera que se hace en el museo reconociendo esta labor, y con ésta se intenta saldar una deuda contraída con los que permitieron que hoy podamos seguir disfrutando de estas joyas artísticas de carácter universal. Además de estos investigadores tan relevantes, el propio museo contó con participantes directos en esta operación como Blanca Chacel o Ángel Macarrón Serrano, cuyas donaciones documentales han sido fundamentales para completar la propia exposición.

En este catálogo se vuelven a tratar los motivos que llevan al gobierno a trasladar las obras, ya que es el asunto más polémico que envuelve la salvaguarda artística del Museo del Prado. De nuevo, se encuentran lagunas y contradicciones, puesto que, mientras el Gobierno evacúa las obras de esta famosa pinacoteca aludiendo a problemas técnicos, obras de una importancia menor siguen llegando al Prado para almacenarse y protegerse de los efectos de la guerra²⁹.

Javier Tusell Gómez se muestra mucho más crítico en este asunto, en el que considera que fueron las razones políticas las que preponderaron. Con todo, admite que, en Valencia, las obras contaron con buenas condiciones y medidas que aseguraban su seguridad, por lo que no se puede explicar que, cuando más cerca estaba el frente y más peligroso era mover las obras, el Gobierno decida trasladarlas a Cataluña y posteriormente a Ginebra, haciendo así que la justificación técnica del traslado carezca de sentido.

Por otro lado, tal y como se señala en el propio catálogo, las autoridades, que públicamente realizaron numerosos esfuerzos por mostrar su amplia preocupación por la suerte del Tesoro Artístico, hicieron en varias ocasiones caso omiso de los informes que realizó tanto el personal del propio museo como los miembros de la Junta Delegada de Madrid. En ellos se aludía a la peligrosidad de trasladar algunas obras por su delicado estado de conservación. Sin embargo, su evacuación siguió adelante, incluso cuando Madrid era más segura al estar más alejada del frente de guerra en estos momentos.

Esta exposición no será la única que se realice a modo de homenaje para estos héroes que hasta la Transición habían permanecido en el anonimato. Es de nuevo Arturo Colorado el comisario de

²⁸ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido, Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España y Museo Nacional del Prado, 2003

²⁹ El Museo Nacional del Prado llegó a almacenar 16.000 obras. Véase ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, *op. cit.*, p. 156

la muestra *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*³⁰, en el Museo de Bellas Artes de A Coruña en 2011.

Otra relevante investigadora en patrimonio artístico durante la Guerra Civil es Rebeca Saavedra Arias, que en *Destruir y proteger: el patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*³¹ vuelca sus investigaciones procedentes de su tesis doctoral, cuya principal aportación es reunir en un mismo estudio las estrategias que “las dos Españas” llevaron a cabo para proteger las obras, lo que permite comparar sus medidas y el propio interés que mostraron los dos bandos por la suerte del patrimonio.

Como podemos comprobar, a pesar de ser un asunto que ha sido silenciado hasta el final del régimen franquista, sigue siendo un tema de gran interés. Incluso se ha llevado a la gran pantalla. Por un lado, tenemos películas documentales como *Las cajas españolas*, donde se reconstruye el viaje de las obras del Museo del Prado hasta su llegada a Ginebra, mezclando imágenes reales con otras recreadas, por lo que supone un gran documento gráfico que nos ayuda a imaginarnos la falta de medios y la dificultad técnica a la que estuvieron sometidos los miembros de la Junta para proteger las obras de arte en un momento tan crítico como es una guerra. Por otro lado, este asunto del traslado de las obras de la pinacoteca también ha protagonizado películas de ficción como *La hora de los valientes*, nominada a 6 premios Goya, o incluso series, como el *Ministerio del Tiempo*, producida por RTVE, que demuestran que este tema también despierta interés entre el gran público.

De hecho, y en la órbita del aniversario del segundo centenario del propio museo, se siguen rindiendo homenajes a esta hazaña, investigando sobre ella, y poniéndola en relieve, tal y como podemos ver en el congreso que se llevó a cabo en octubre de 2019 en el Museo del Prado, *Museo, guerra y posguerra. Protección del patrimonio en los conflictos bélicos*, cuyas actas todavía no han sido publicadas, pero seguro que arrojarán más luz sobre este asunto. En el mismo contexto del bicentenario, la pinacoteca llevó a cabo una exposición, *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*³², cuyo título ya es bastante significativo. El Prado reflexiona así sobre su propia historia, haciendo una introspectiva, en la que, por supuesto, el episodio de la Guerra Civil no podía faltar. El éxito de ésta hace que en la actualidad encontramos una nueva sala permanente, *Historia del Museo del Prado y sus edificios*, que invita a reflexionar sobre las etapas de la

³⁰ Sobre el catálogo de la exposición véase ALONSO MARÍN, J. J., *Arte salvado: 70 aniversario del salvamento artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010

³¹ SAAVEDRA ARIAS, R., *Destruir y proteger: el patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016

³² Sobre el catálogo de la exposición véase, PORTUS, J., *Museo del Prado, 1819-2019: un lugar de memoria*, Madrid, Museo del Prado, 2018

pinacoteca, presentando al museo como un ente vivo que evoluciona a la vez que la sociedad española, y que también sufrió con la guerra uno de los momentos más críticos de su existencia.

1.3. Objetivos:

Así pues, con este Trabajo de Fin de Grado se pretende:

- Sintetizar la bibliografía sobre la protección del Tesoro Artístico que se ha publicado hasta el momento, con el fin de poner en relieve la preocupación real que hubo por mantener la integridad de los monumentos, obras de arte, bibliotecas, archivos, etc. durante esta enconada guerra.
- Contextualizar las medidas para la salvaguarda patrimonial que pusieron en marcha tanto el frente republicano como el frente nacional.
- Exponer las tareas que se llevaron a cabo para proteger el Museo del Prado y sus colecciones, así como las implicaciones internacionales que tuvo este hecho durante la Segunda Guerra Mundial.
- Rescatar la memoria de los artífices de esta ardua tarea, que, aunque su labor cada vez está siendo más investigada, en gran medida siguen siendo unos desconocidos para el gran público.

1.4. Metodología:

En cuanto a la metodología seguida, en primer lugar, se llevó a cabo un pequeño análisis del tema. Teniendo claras las palabras clave y los asuntos principales a tratar, comenzaría la búsqueda bibliográfica. Sobre todo, desde los años 90, se produce una eclosión bibliográfica sobre esta cuestión, por lo que se realiza una selección de contenidos. Una vez escogidas las fuentes más relevantes, se lleva a cabo su lectura y análisis, escogiendo y ordenando la información de cada una. Finalmente, se procede a la redacción del Trabajo de Fin de Grado.

2. DESARROLLO ANALÍTICO:

2.1. La protección de bienes artísticos en la Guerra Civil:

La destrucción, el robo, las ventas ilegales, las desapariciones, etc. fueron elementos cotidianos a los que las obras de arte estaban sometidas durante la guerra. Los dos bandos, aunque de manera heterogénea, decretaron medidas con el objetivo de proteger este patrimonio vulnerable.

Mientras en el bando nacional tardaron meses en legislar en materia patrimonial, pocos días después del golpe, el Gobierno republicano puso en marcha las primeras medidas de salvaguarda artística.

Esta dilatación entre las medidas de unos y otros puede deberse a la urgencia que requería la situación en el territorio republicano. Tal y como explica Rebeca Saavedra, “apenas habían pasado unas horas desde que se había conocido la noticia de la sublevación militar cuando los primeros edificios eclesiásticos empezaron a ser atacados”³³. Iglesias, conventos, y demás edificios religiosos, junto a otros que representaban a las más altas clases de la sociedad fueron fruto de la furia revolucionaria, ya que para éstos eran los causantes de la pobreza, el analfabetismo y las diferencias sociales que azotaban a la sociedad española a comienzos de los años 30.

El 23 de julio, por mediación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura, en el bando republicano ya está creado el primer organismo cuyo objetivo sería el de asegurar la correcta conservación de los bienes histórico-artísticos, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Mientras, los nacionales tuvieron que esperar a diciembre para configurar la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, encargada de cuantificar y proteger el patrimonio artístico que había sufrido daños desde la implantación de la II República.

A pesar de que a finales de 1936 ya tenemos instaurados en los dos bandos instituciones oficiales encargadas de velar por el patrimonio histórico-artístico, en ambos se mostraron insuficientes. Por un lado, en el bando golpista la junta se vio limitada en gran medida por la gran precariedad económica y logística a la que estaba sometida, además de depender directamente de la actuación militar, sin el beneplácito de los cuales no podían acometer sus tareas. Por otro lado, para los republicanos la complicación venía de la colaboración ciudadana, que solventaron gracias a las tareas pedagógicas, que sirvieron para concienciar a la sociedad sobre el valor de las obras. Sin embargo, el mayor de sus temores fue el efecto de los bombardeos.

³³ SAAVEDRA ARIAS, R., *Destruir y proteger...*, op. cit., p. 53

Este método de guerra, que se producía de forma sistemática por los franquistas gracias a la ayuda que le proporcionaron los países fascistas al comienzo de la guerra, hace que los republicanos se replanteen las medidas de salvaguarda que estaban llevando a cabo hasta el momento: comienzan a sacar de las obras de los centros culturales más importantes, como el Museo del Prado. Así, bajo el mandato de Josep Renau como director general de Bellas Artes se instaura la Junta del Tesoro Artístico, cuya función sería la de “evacuar las obras más importantes desde Madrid hasta Valencia, para más tarde llevarlas al norte de Cataluña.”³⁴ Era una medida novedosa, que causaría gran polémica entre organismos nacionales e internacionales, pero que se demostró efectiva.

Mientras, en el bando nacional, el proceso de protección patrimonial se acelera y perfecciona una vez se constituye un Estado nacionalista definitivo presidido por Franco en 1938. Así, en ese año se constituye el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, que asumió “todas las funciones relativas a la recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional.”³⁵ De nuevo, los miembros de este organismo “seguían indicaciones de los mandos militares de los que dependían en las zonas de avance.”³⁶ Y tal como ocurrió anteriormente, su mayor problema fue hacer frente a la falta de medios.

Así pues, los sublevados decidieron no dar soporte económico a los organismos destinados a salvaguardar el tesoro artístico, debido a que su prioridad principal era ganar la guerra, y todo lo demás quedó en segundo plano³⁷. En contraposición, los republicanos “demostraron una preocupación real por salvaguardar el patrimonio”³⁸, constatada en la gran cantidad de medidas que tomaron para su protección desde el comienzo de la guerra³⁹, haciendo de la cultura una de sus principales armas políticas.

2.2. El Museo del Prado durante la Guerra Civil:

A pesar de la destrucción generalizada contra iglesias y palacios, los museos no sufrieron daños. De hecho, tras el Golpe de Estado, el Museo del Prado continuó abierto hasta que los primeros aviones fascistas comienzan a sobrevolar la ciudad en agosto.

Fue entonces cuando se realizaron las primeras medidas de protección. Sánchez Cantón, que estaba al frente del museo, decide seguir las recomendaciones que la Oficina Internacional de Museos (OIM). Ésta había difundido medidas de actuación en caso de guerra como traslado de

³⁴ COLORADO CASTELLARY, A., *Arte botín...* p. 27

³⁵ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, *op. cit.*, p. 103

³⁶ *Ibidem*, p. 103

³⁷ MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J., “Guerra, arte y exilio en el País Vasco”, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra...*, *op. cit.*, p. 194

³⁸ SAAVEDRA ARIAS, R., *Destruir y proteger...*, *op. cit.*, p. 374

³⁹ Sobre las políticas en ambos bandos véase Anexo 5.2. Dos políticas patrimoniales

sus fondos al sótano. Las obras que por su tamaño o naturaleza eran peligrosas de mover debían ser reforzadas y protegidas con sacos terreros.

Se deciden cuáles eran las zonas más seguras para almacenar las obras, destacando la rotonda baja, que se adecuaba como depósito. A su vez, las zonas más débiles son reforzadas para soportar el peso de los sacos terreros.

El 16 de noviembre el Museo es atacado por los nacionales. José Lino Vaamonde “es designado expresamente por el Gobierno arquitecto conservador del Museo del Prado”⁴⁰ para proteger el edificio del efecto de los ataques aéreos.

Las autoridades difunden que nueve bombas incendiarias alcanzaron el edificio, además de otras tres que cayeron en las inmediaciones del edificio. Gracias a las medidas de protección, solo una obra, el relieve de *Escena de Triunfo* de Pavese, sufrió daños.

Este suceso fue instrumentalizado por el Gobierno de la República, sirviendo para justificar una decisión que se había tomado días antes, trasladar las obras allí donde se encontraran. La Junta Delegada de Madrid edita un folleto, *¿Por qué ha salido de Madrid el Tesoro Artístico?*, en el que explican las razones del traslado, las mismas que las autoridades habían difundido.

En primer lugar, aluden al efecto de los bombardeos, un argumento que no podía negarse. Renau apunta que por primera vez en esta guerra intervienen “nuevos métodos bélicos de destrucción masiva”⁴¹, con bombas mucho más perfeccionadas que las usadas en la I Guerra Mundial. No solo eran peligrosas en sí mismas, sino también por sus efectos, las vibraciones y las masas de aire, altamente perjudiciales para las obras.

El segundo argumento fue el extremo invierno que se estaba viviendo en Madrid. Esta justificación resulta menos convincente, ya que un museo está acondicionado y preparado para mantener en sus salas una temperatura estable.

Por último, aluden a la falta de sótanos en Madrid que pudieran actuar como depósito. Renau cuenta que una bomba dividió un edificio de ocho plantas en dos y explotó sobre el sótano, lo que les hizo plantearse la fiabilidad de éstos para almacenar las obras⁴². El único que cumplía las garantías era el del Banco de España, pero el tamaño de algunas obras hacía que ni siquiera entraran por la puerta, además de su humedad.

Para muchos estas justificaciones eran insuficientes y contradictorias. Mientras las obras más importantes eran evacuadas, otras eran llevadas al museo para almacenarse allí. Sánchez Cantón

⁴⁰ ARGERICH FERNÁNDEZ, I., “José Lino Vaamonde en la defensa del Tesoro Artístico español, 1936-1939”, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra...*, op. cit., p. 503

⁴¹ RENAÚ, J., *Arte en Peligro...*, op. cit., p. 31

⁴² *Ibidem*, p. 60

se posicionó en contra, declarando que la pinacoteca era segura, y llega incluso a acusar al Gobierno de realizar “una maniobra financiera”⁴³ con el traslado. Serían muchas las denuncias de querer sacar rédito económico de las obras⁴⁴, asunto que se demostrará falso.

Una orden de la dirección general de Bellas Artes que hace referencia a la evacuación expresa que es “criterio del Gobierno de la República, compartido por esta Dirección General, que todas las obras de arte y objetos de valor integrantes de nuestro Patrimonio Artístico deben estar depositados en el sitio donde él resida.”⁴⁵ Estas declaraciones arrojan luz sobre las razones “militares y políticas” a las que se refiere Renau⁴⁶. La orden puede interpretarse como un acto simbólico. Quien poseyera las obras, la materialización del legado histórico de la nación, sería considerado el Gobierno legítimo⁴⁷.

En lo referente a la evacuación, la mayoría de los expertos coincide en dividirla en etapas sucesivas. La primera, su transporte a Valencia. La segunda, a Cataluña, en la que “el traslado estuvo marcado por la improvisación y precipitación”⁴⁸. De allí, las obras se evacúan a Ginebra, desde donde una vez finalizada la guerra serán devueltas.

2.2.1. Viaje a Valencia:

Las primeras tareas de evacuación fueron encargadas a Florencio Sosa y a María Teresa León. Su trabajo fue criticado por la “preparación inadecuada de los embalajes y la falta de previsión en los itinerarios”⁴⁹, lo que hace que a partir de esos momentos los miembros de la Junta del Tesoro Artístico fueran los únicos encargados del traslado, haciendo que las condiciones mejoraran notablemente. El transporte se hacía a través de camiones, y las obras fueron embaladas por la casa Macarrón.

La agresividad de los bombardeos en Madrid hace que se planteen instalar depósitos a prueba de bombas. Los suelos húmedos de Valencia y la urgencia de poner a salvo las obras hace que, en vez de construir refugios de nueva planta, opten por habilitar edificios preexistentes. Lino Vaamonde se desplaza a Valencia para estudiarlos y escoger aquellos que mejores características

⁴³ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano...*, op. cit., p. 157

⁴⁴ El gobierno nacional también acusa en el *Diario Vasco* a los republicanos de querer vender el patrimonio artístico nacional declarando, “los marxistas españoles se llevan al extranjero todos nuestros mejores cuadros para dilapidar el tesoro artístico nacional”. Véase COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 51

⁴⁵ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano...*, op. cit., p. 160

⁴⁶ RENAÚ, J., *Arte en Peligro...*, op. cit., p. 60

⁴⁷ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 53

⁴⁸ *Ibidem*, p. 56

⁴⁹ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 161

reunieran para albergar las piezas. Se seleccionaron dos, las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca.

Las Torres de Serranos son elegidas para guardar lo más notable del patrimonio artístico. Lino Vaamonde es, de nuevo, el encargado de realizar las tareas de adecuación del edificio, ampliamente conocidas gracias a sus planos.

En el Colegio del Patriarca se depositaron los lienzos de mayor tamaño. Este templo también se usó como taller de restauración.

Algunos expertos en este asunto denominan el periodo en el que el Tesoro Artístico estuvo en Valencia como “la etapa mejor organizada y con mayores garantías del éxodo”⁵⁰.

2.2.2. El viaje a Cataluña:

La guerra seguía desarrollándose, y el bando franquista ganaba territorio de forma imparable. Su avance hacia el Mediterráneo hace que los republicanos planteen volver a trasladar el Gobierno a tierras catalanas, una zona que ofrecía más garantías, ya que, si los enemigos continuaban su camino, las comunicaciones entre los territorios republicanos se cortarían de forma radical.

El Gobierno se trasladó a Barcelona en octubre de 1937, y decide, en marzo de 1938, desplazar también aquí las obras de arte. A partir de entonces la suerte de las obras se va complicando por la agresividad del desarrollo de la guerra. A pesar del esmero que pusieron los encargados de la tarea de salvaguarda patrimonial, las propias circunstancias hicieron que comenzaran “a darse situaciones de improvisación para afrontar el creciente peligro.”⁵¹

Los depósitos catalanes se situaron cerca de la frontera con Francia. Las obras del Museo del Prado comenzaron a almacenarse en el Castillo de Peralada, que también guardaba material de guerra, una decisión controvertida, ya que lo convertía en objetivo de guerra. En el castillo de San Fernando, en Figueras, se dio la misma situación. Esto hace que se viva esta etapa con incertidumbre⁵², temiendo por la integridad de las obras ante un posible ataque del enemigo.

El depósito que se demostró más seguro fue el de la mina de la Vajol, que se acondicionó durante meses. La mina, cuyo exterior se había camuflado, fue dotada con estancias acorazadas y otras salas y habitaciones con despachos, almacenes, etc. Allí se desplazaron finalmente las obras más sobresalientes, así como gran cantidad de oro y joyas.

⁵⁰ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 56

⁵¹ *Ibidem*, p. 81

⁵² *Ibidem*, p. 84

La guerra avanzaba con una velocidad voraz. Las tropas estaban cada vez más cerca de los depósitos, haciendo que las obras del patrimonio nacional corrieran el mayor peligro de toda la guerra. A finales de diciembre de 1938 cae Barcelona. La conquista del resto del territorio catalán era cuestión de tiempo. Días antes de la caída de la capital, el Gobierno se desplaza a su último refugio, Figueras.

El peligro que amenazaba a las obras no sólo provenía del enemigo. Había una sección militar cuya posición ante el Tesoro Artístico era la de destruirlo “antes de dejarlo caer en manos del enemigo.”⁵³ La situación era crítica.

2.2.3. El Acuerdo de Figueras:

La caída de Cataluña se produce de forma precipitada al apenas oponer resistencia. El peligro al que se expusieron las obras de arte en estos momentos hace que el Gobierno plantee por primera vez la necesidad de una evacuación extranjera, asunto que venían evitando por “temor de incautación o devolución al otro bando”⁵⁴ de las piezas que con tanto recelo estaban custodiando.

Con la urgencia que requerían las circunstancias, a comienzos de 1939, el Gobierno de la República pide ayudara a la OIM. El secretario general, Foundoukidis, accede a entrevistarse con las autoridades españolas. Sin embargo, una orden de veto extendida por Avenol, de la Sociedad de Naciones, a la participación directa en la guerra trunca los planes republicanos.

En medio de esta situación desesperada aparece un personaje que será fundamental para la suerte del Tesoro Artístico. José María Sert, que llevaba desde 1937 intentando propiciar una intervención externa que pudiera salvar las obras de arte, tenía numerosos contactos en el exterior y en la España nacional, en cuyo bando finalmente apoyó. A pesar de decantarse por los franquistas, “fue el único por parte nacionalista que supo ver el peligro que corrían las obras de arte y también el único que gestionó su salvamento.”⁵⁵

El pintor catalán utilizó sus amistades para presionar a distintas instituciones para acelerar una intervención internacional. En primer lugar, consiguió el apoyo de las entidades culturales más importantes de Francia. También, junto con Avenol, consiguió sumar a la lista algunos de los principales museos ingleses, holandeses, suizos y belgas.

⁵³ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 89

⁵⁴ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 67

⁵⁵ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 97

Pese a todo, la postura de Avenol sobre la No-Intervención resultaba inamovible. Tras discutirlo con las autoridades francesas, llega a la conclusión que lo mejor era “propiciar la formación de un comité de museos que fuera el que actuara directamente en España.”⁵⁶

Así pues, a finales de enero de 1939, este comité se encontraba oficialmente formado bajo el nombre de Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. Estaba formado por personalidades asociadas con instituciones culturales y museos más importantes de Francia, Gran Bretaña, Suiza, Holanda, Bélgica y Estados Unidos. Contó con un objetivo doble: “negociar un acuerdo con el Gobierno de la República española para evacuar las obras del norte de Cataluña y transportarlas hasta Ginebra.”⁵⁷ El comité se declaró ideológicamente neutro, siendo de su único interés asegurar la integridad de las obras pertenecientes al patrimonio artístico universal, que en este momento corrían grave peligro.

Jaujard, el secretario, fue elegido, junto a Jules Henry, embajador de Francia, y Neil McLaren, conservador de la National Gallery, para realizar el acuerdo con el Gobierno de la República, cuyos representantes en este caso fueron Álvarez del Vayo y Negrín.

Las negociaciones estuvieron marcadas por el recelo y la desconfianza de los republicanos. Su preocupación era la posibilidad que las obras no fueran devueltas cuando acabara la guerra.

Mientras, el enemigo estaba cada vez más cerca de los depósitos, y avanzaba de forma extremadamente agresiva. Sert, por sus contactos con los nacionalistas, es quien les avisa de la existencia de un comité internacional cuyo objetivo era poner a salvo los tesoros artísticos españoles fuera de las fronteras. Le pide el cese indiscriminado de las bombas en la zona hasta Francia con el fin de que el comité pudiera realizar la evacuación sin temer por la integridad de las obras.

La urgencia de llegar a un acuerdo para permitir la evacuación de las obras era tal que la cláusula “en la que se estipulaba que las obras de arte permanecerían siempre como bien común de la nación española”⁵⁸ se añadió a mano. Así, las autoridades se aseguraron de que el tesoro no pudiera ser embargado en ningún caso.

Este acuerdo, conocido como Acuerdo de Figueras, estipulaba que las obras se llevarían por la frontera a Francia y desde allí su destino sería el Palacio de Naciones de Ginebra, tal y como había ofrecido inicialmente Avenol, a título personal, dejando de lado la intervención directa de la Sociedad de Naciones.

⁵⁶ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 105

⁵⁷ *Ibidem*, p. 109

⁵⁸ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 79

El mismo día de la firma del Acuerdo de Figueras comenzó la evacuación de las obras, que se efectúa en dos fases condicionadas por la ofensiva nacionalista, situándose entre el 3 de febrero al 9 de ese mismo mes. Hubo un parón en los días 6 y 7, debido a que en estos momentos los bombardeos franquistas se intensificaron. Por las mismas carreteras en las que se estaba produciendo un éxodo humano se produce el traslado de las obras, del que el Gobierno franquista era conocedor.

Casi de forma milagrosa, ninguna de las obras sufrió grandes daños en esta precipitada peregrinación artística. El día 12 de febrero las obras se dispusieron en un tren rumbo a Ginebra, donde permanecerían hasta principios de septiembre de 1939, cuando una guerra, esta vez sobre Europa, amenazó de nuevo su integridad. Debido a la rapidez con la que actuaron las autoridades franquistas, que desde hacía meses representaban Gobierno oficial de España, el 9 de septiembre los cuadros ya estaban colgados en el Museo del Prado, fuera de peligro.

2.3. Repercusiones internacionales:

La preocupación internacional por la integridad de las obras de arte españolas fue constante durante toda la guerra. Álvarez Lopera expone que “prácticamente leyendo *The Times* o *Le Temps* se pueden seguir las peripecias del tesoro artístico español durante la guerra.”⁵⁹

Del mismo modo, ambos bandos se preocuparon en dar una imagen en el exterior como salvadores de las obras de arte. Por un lado, los nacionales se dedicaron a exagerar los efectos de los acontecimientos revolucionarios, además de acusar a las autoridades de intentar vender las obras de arte. Por otro lado, los republicanos procuraban difundir detalladamente las tareas que estaban llevando a cabo en materia de salvaguarda, con el fin así de contrarrestar tales acusaciones.

La OIM mostró su malestar hacia lo que estaba ocurriendo con el tesoro artístico. Sin embargo, por sus propios estatutos, que impedían la intervención directa en conflictos internos, sus labores se limitaron a emitir una serie de directrices “a fin de preservar eficazmente las obras de arte de los peligros de la guerra”⁶⁰. Aunque en un primer momento Sánchez Cantón siguió estas indicaciones de manera fidedigna, pronto comenzaron con medidas como la evacuación, que la OIM consideraba poco adecuadas.

Josep Renau se desplazó a París en 1937 con el motivo de la Exposición Internacional. En la ciudad francesa, Foundoukidis transmite al pintor su interés por las labores que estaba llevando a

⁵⁹ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano...*, op. cit., p. 128

⁶⁰ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 66

cabo la República para proteger el tesoro artístico, lo que lleva a Renau participar en una reunión del Comité de Expertos celebrada en París.

Su intervención se dividió en varias secciones. “La primera parte [...] estaba dedicada a la acción del Gobierno, en el que se describe la organización y las tareas de las Juntas de Conservación y Protección del Tesoro Artístico, los métodos de evacuación de las obras de arte, su acondicionamiento en nuevos refugios y los riegos y protecciones derivados de la acción de las bombas de aviación y artillería. [...] Reserva la última parte para comentar las posibilidades de acción internacional para la protección de los monumentos y obras de arte en tiempos de guerra a la luz de la experiencia española.”⁶¹

Su intervención se publicó en la revista *Museion*⁶², haciendo que las acciones de los republicanos fueron muy admiradas fuera de nuestras fronteras.

La propia OIM admitió que, antes de la guerra de España, las normas y consejos para actuar en caso de guerra eran “muy limitadas [...] y las recomendaciones [...] en 1934 eran demasiado genéricas.”⁶³ Así, en contraposición de depositar las obras *in situ*, como lo hacían en 1934, en 1939 ya exponen que, en caso de bombardeo, lo mejor es sacar las obras de los museos. En 1954, en la Convención de la Haya “sobre la protección de bienes culturales en caso de conflicto armado”⁶⁴ estas medidas se amplían.

Sin duda, este cambio significativo en las recomendaciones se debe al éxito de la operación de salvamento llevado a cabo durante la Guerra Civil, del que eran ampliamente conocedores en el extranjero, y cuyas experiencias marcaron el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, en la que países como Holanda o Francia trasladaron parte de su tesoro artístico fuera de los museos.

3. CONCLUSIÓN:

En los tres años que duró la guerra, del Museo del Prado salieron 457 obras, 181 dibujos de Goya, y el Tesoro del Delfín⁶⁵ que se evacuaron de manera desigual. En la primera etapa del traslado, tanto las condiciones del viaje como la de los depósitos fueron las mejores de todo el conflicto. Sin embargo, coincidiendo el avance de la guerra, que condiciona el éxodo, éstas cada vez son más improvisadas.

⁶¹ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 206

⁶² La intervención se publica bajo el título *L'organisation de la défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol pendant la guerre civile*, en el volumen 39-40 de 1937

⁶³ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 208

⁶⁴ ARGERICH FERNÁNDEZ, I., “José Lino Vaamonde en la defensa del Tesoro Artístico español, 1936-1939”, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra...*, op. cit., p. 503

⁶⁵ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 161

A pesar del peligro que sufrieron las obras de arte del Prado, cuando la guerra concluyó y las obras regresaron a España, se pudo comprobar no sólo que no sufrieron daños, sino que ninguna había desaparecido. Todos los rumores sobre la supuesta venta de las obras resultaron ser falsos.

La preocupación de la República por la suerte del patrimonio artístico queda constatada no sólo en ese hecho, sino también en las palabras de su presidente, Manuel Azaña, cuando afirma que “el Museo del Prado [...] es más importante para España que la República y la monarquía juntas.”⁶⁶

La labor de evacuación y protección de las obras en depósitos fuera del propio museo provocó la admiración del panorama internacional. Foundoukidis expresó su asombro a Renau, ya que, para él, lo que estaba sucediendo en España era “totalmente nuevo en la experiencia internacional”⁶⁷. La práctica española influyó a otros países para salvaguardar sus tesoros artísticos durante la Segunda Guerra Mundial.

Lamentablemente esta hazaña fue silenciada por los franquistas al acabar la guerra. Incluso algunos de sus protagonistas fueron condenados en el exilio, donde murieron.

Poco a poco, y sobre todo tras la muerte de Franco, sus historias se van recuperando a través de investigaciones, congresos, exposiciones... Incluso a través de un “click” gracias al proyecto de I+D *Investigación histórica y representación digital accesible. El patrimonio artístico durante la guerra civil y la posguerra*, llevado a cabo por Arturo Colorado Castellary e Isidro Moreno Sánchez, que a través de una página web⁶⁸ presentan sus descubrimientos de forma interactiva y accesible para todo el mundo.

A su vez, desde 2019, se ha digitalizado el fondo de la Guerra Civil, que cuenta con “aproximadamente 6.000 fotografías, una colección que documenta los procesos de restauración de las obras de arte más representativas de España”⁶⁹ poniéndolas a disposición de todo aquel que las quiera consultar, y demostrando que este asunto sigue suscitando interés.

Actualmente se han hecho muchos avances en el tema, tanto a través de fuentes primarias, como los libros Renau, pero también a través de documentación, como las donaciones de Vaamonde o Balbuena, que actualmente se pueden consultar en la fototeca del IPCE⁷⁰. Estas fuentes han

⁶⁶ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 15

⁶⁷ RENAÚ, J., *Arte en Peligro...*, op. cit., p. 25

⁶⁸ COLORADO CASTELLARY ET AL., *El patrimonio artístico durante la guerra civil y la posguerra*, <http://pgp.ccinf.es/PGP/#/> (Consultado 02/VI/2021)

⁶⁹ “El Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), en línea”, *La Moncloa*, <https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/cultura/paginas/2019/160919-ipce.aspx>, 2019 (Consultado 17/VI/2021)

⁷⁰ “El Archivo del IPCE digitaliza nuevos documentos de Balbuena y Vaamonde sobre la salvaguardia patrimonial en la Guerra Civil”, *Ministerio de Cultura y Deporte*,

servido para que se llevaran a cabo investigaciones por diferentes vías, entre las que tenemos congresos, tesis, exposiciones...

Sin embargo, todavía quedan pendientes tareas tanto de investigación como de difusión. Aún no sabemos con exactitud las razones que llevaron a las autoridades a tomar la decisión de sacar las obras en primera instancia, ni lo que los llevó a continuar evacuándolas cuando el peligro era inminente.

Quizás la deuda más importante sea la de dar a conocer al gran público la tarea de estos profesionales⁷¹. En uno de los momentos más oscuros de la historia de nuestro país, una serie de personalidades dejaron a un lado sus ideologías para salvar un tesoro artístico de incalculable valor que nos pertenece a todos.

4. BIBLIOGRAFÍA:

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS

- ALGUACIL CUENCA, P., “España: de la Sociedad de Naciones a Naciones Unidas”, *Anales de Derecho*, Universidad de Murcia, núm. 24, 2006, pp. 303-318
- ALONSO MARÍN, J. J., *Arte salvado: 70 aniversario del salvamento artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010
- ALTED VIGIL, A., *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984
- ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vol.
- ÁLVAREZ LOPERA, J., “La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. El periodo revolucionario (Julio 1936-1937)”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 16, Universidad de Granada, 1984, pp. 533-592
- AMIGUET, T., “El trágico éxodo Republicano de 1939”; *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20140210/54399640401/guerra-civil-1939-espana-exilio-republicanos-francia-frontera-francesa-extranjero.html>, 2014 (Consultado 05/V/2021)

<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/noticias/2021/guerracivilbalbuenavaamonde.html>, 2021. (Consultado 17/VI/2021)

⁷¹ Para conocer un listado de algunos integrantes de las instituciones encargadas de la salvaguarda patrimonial de ambos bandos véase ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., pp. 382-394

- ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido, Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España y Museo Nacional del Prado, 2003
- CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007
- CALVO SERRALLER, F., “Breve historia del Museo del Prado”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 29, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 29-55
- COLORADO CASTELLARY, A., *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991
- COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008
- COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, 2010
- COLORADO CASTELLARY, A., “Contribución al estudio de la salida de las obras de arte al extranjero durante la guerra civil”, *Archivo español de arte*, tomo 90, núm. 359, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Centro de Estudios Históricos, 2017, pp. 275-286
- COLORADO CASTELLARY, A., *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018
- COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Fragua, 2018
- COLORADO CASTELLARY, A., *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora de la posguerra franquista*, Madrid, Cátedra, 2021
- CRESPO, C., “No pasarán: el Madrid de la Resistencia de Franco”, *National Geographic*, <https://www.nationalgeographic.es/historia/2019/03/no-pasaran-el-madrid-de-la-resistencia-franco>, 2019 (Consultado 05/V/2021)
- LEÓN, M. T., *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)*, Madrid, Hispanoamérica, 1977
- MANZANARES, A., “Madrid, ciudad bombardeada: El mapa del horror, 80 años después”, *RTVE*, <https://www.rtve.es/noticias/20190328/madrid-ciudad-bombardeada-mapa-del-horror-80-anos-despues/1911901.shtml>, 2019 (Consultado 05/V/2021)
- NAFILYAN, H., (BERNAL MARTÍN, L. trad.), *La Guerra Civil española, la cuna del Franquismo*, Zaragoza, Titivillus, 2016 (ed. digital a partir de la edición de 1990)

- NEBRED A MARTÍN, L., “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal”, *Revista General de Información y Documentación*, vol. 28, núm. 1, Universidad Complutense de Madrid, 2018, pp. 213-241
- PORTUS, J., *Museo del Prado, 1819-2019: un lugar de memoria*, Madrid, Museo del Prado, 2018
- PRESTON, P., *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000
- PRESTON, P., *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Debolsillo, 2006
- REAL LÓPEZ, I., “Arte repatriado. El patrimonio de Aragón procedente de Ginebra”, *Artigrama*, núm. 35, Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 269-271
- RIAÑO, P., “La lección de la República que copiaron los museos del mundo”, *El País*, https://elpais.com/cultura/2019/10/07/actualidad/1570447006_080653.html, 2019 (Consultado 08/VI/2021)
- RENA U, J., *Arte en Peligro, 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980
- SAAVEDRA ARIAS, R., *Destruir y proteger: el patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016
- THOMAS, H., (DAURELLA, N. trad.), *La Guerra Civil Española*, Zaragoza, Titivillus, 2019 (ed. digital a partir de la original de 1962 publicada por El Ruedo Ibérico)
- VAAMONDE, J. L., *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, Talleres de Cromotip, 1973
- VIDAL OLIVERAS, J., “Fotoperiodismo y guerra civil”, *El Cultural*, <https://www.elcultural.com/revista/arte/Fotoperiodismo-y-guerra-civil/1267>, 2001 (Consultado 30/IV/21)
- VILAR, P., (MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J. trad.), *La Guerra Civil Española*, Zaragoza Titivillus, 2019 (ed. digital a partir de la edición de 1992)
- VV. AA., *En defensa de la cultura: Valencia, Capital de la República (1936-1937)*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de publicacions, 2008

WEBGRAFÍA:

- COLORADO CASTELLARY ET AL., *El patrimonio artístico durante la guerra civil y la postguerra*, <http://pgp.ccinf.es/PGP/#/> (Consultado 02/VI/2021)
- *Dipublico.org*, <https://www.dipublico.org/3485/pacto-de-la-sociedad-de-naciones-1919/>, 2011 (Consultado 05/V/2021)

- *Instituto del Patrimonio Cultural de España*, <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> (Consultado 17/VI/2021)
- *La Moncloa*, <https://www.lamoncloa.gob.es/Paginas/index.aspx> (Consultado 17/VI/2021)
- *Ministerio de Cultura y Deporte*, <http://www.culturaydeporte.gob.es/portada.html> (Consultado 17/VI/2021)

5. ANEXOS:

5.1. CRONOLOGÍA:

1936

13 JULIO. Asesinato del político y exministro de Hacienda durante la dictadura de Primo de Rivera, Calvo Sotelo. Este suceso aumenta el clima de tensión que ya existía en todo el país, y es considerado por algunos historiadores como la causa inmediata de los acontecimientos que desencadenarían en la Guerra Civil.

18 JULIO. Levantamiento militar, que, al no tener éxito en todo el territorio y encontrar una férrea resistencia en algunas zonas, hace que el país quede dividido en dos: la zona fiel a la República y la zona sublevada, desencadenando una guerra civil con dos bandos.

19 JULIO. Se forma el Gobierno de Giral.

23 JULIO. Italia y Alemania apoyan activamente al bando sublevado. Nada más producirse el Golpe de Estado, Franco envía emisarios a las potencias fascistas en busca de ayuda, a la que acceden, no solo a través de infraestructura, sino también a través de ayuda humana. El propio Führer justifica su intervención, aludiendo a que “un triunfo nacionalista en España establecería una potencia fascista atravesada entre las comunicaciones marítimas de Inglaterra y Francia”⁷², por lo que no sólo le movían razones ideológicas, sino también tácticas.

1 AGOSTO. Francia sugiere la creación de un comité de No-Intervención con el fin de evitar participar de forma directa en la guerra, lo que trunca los deseos republicanos de la participación internacional a su favor. Desde prácticamente los primeros momentos de la guerra, el Gobierno de la República mira al exterior en busca de ayuda. Su principal escaparate político en el exterior era la Sociedad de Naciones. Sin embargo, ésta se muestra reticente y se apoya en uno de sus

⁷² THOMAS, H., (DAURELLA, N. trad.), *La Guerra Civil Española...*, op. cit., p. 249

artículos, el artículo 10⁷³, en el que apelaban a que los Estados miembros se comprometían a no participar en los conflictos internos de un país. Además, su decisión se ratificó gracias al Comité de No-Intervención. De este modo, y sólo una vez avanzada la guerra, la Unión Soviética, junto con una serie de voluntarios agrupados en las denominadas Brigadas Internacionales, serán las que momentáneamente ofrezcan ayuda internacional a este bando.

28 AGOSTO. Caen las primeras bombas sobre Madrid.

30 AGOSTO. Cierre del Museo del Prado para comenzar así las primeras tareas de protección del edificio y las colecciones.

4 SEPTIEMBRE. Tras el desastroso Gobierno de Giral, se forma el Gobierno de Largo Caballero.

27 SEPTIEMBRE. Los sublevados, en vez de marchar sobre la capital, Madrid, deciden hacerlo sobre Toledo, con el fin de liberar el Alcázar, en un ejercicio más simbólico que estratégico. La victoria nacional le dio mucho prestigio a Francisco Franco, el general que decidió materializar esta estrategia.

29 SEPTIEMBRE. Francisco Franco es nombrado Jefe del Gobierno del Estado por decreto.

5 OCTUBRE. Llegan a España los primeros voluntarios de las Brigadas Internacionales.

7 OCTUBRE. Sitio de Madrid. La capital, que opone una resistencia heroica, sufre bombardeos constantes de parte de la aviación fascista, que se intensifican a mediados de mes, cuyo efecto era más psicológico que militar. Barrios enteros son destruidos, y los objetivos hospitales, casas, edificios públicos, refugios, etc. Durante la guerra, en Madrid, alrededor de 6.000 edificios sufrieron los efectos de las bombas⁷⁴. Tras una serie de ataques y contraataques, y en medio de una admirable resistencia llevada a cabo, en gran medida, por los voluntarios de las Brigadas Internacionales⁷⁵, Franco renuncia a la toma de Madrid el 23 de noviembre.

⁷³ “Los miembros de la sociedad se comprometen a respetar y a mantener contra toda agresión exterior la integridad territorial y la independencia política presente de todos los miembros de la sociedad. En caso de agresión, de amenaza o de peligro de agresión, el consejo emitirá opinión sobre los medios de asegurar la ejecución de esta obligación.” Artículo 10, en “Pacto de la Sociedad de Naciones”. *Dipublico.org*, <https://www.dipublico.org/3485/pacto-de-la-sociedad-de-naciones-1919/>, 2011 (Consultado 05/V/2021)

⁷⁴ MANZANARES, A., “Madrid, ciudad bombardeada: El mapa del horror, 80 años después”, *RTVE*, <https://www.rtve.es/noticias/20190328/madrid-ciudad-bombardeada-mapa-del-horror-80-anos-despues/1911901.shtml>, 2019 (Consultado 05/V/2021)

⁷⁵ Cristina Crespo afirma que casi 60.000 brigadistas participaron en la guerra en CRESPO, C., “No pasarán: el Madrid de la Resistencia de Franco”, *National Geographic*, <https://www.nationalgeographic.es/historia/2019/03/no-pasaran-el-madrid-de-la-resistencia-franco>, 2019 (Consultado 05/V/2021)

5 NOVIEMBRE. Mediante una orden ministerial se decide trasladar lo más notable del patrimonio artístico, las obras del Museo del Prado, a Valencia. Se decide, a su vez, trasladar el Gobierno también allí.

10 NOVIEMBRE. Salida del primer camión con obras de la pinacoteca madrileña a Valencia.

16 NOVIEMBRE. Las bombas franquistas alcanzan gran cantidad de edificios con relevancia histórica y cultural, entre los que se encuentran el Museo del Prado.

13 DICIEMBRE. Se reanuda la acción en el frente madrileño.

1937

6 FEBRERO. Comienza la ofensiva franquista sobre el Jarama, con el objetivo seccionar el territorio republicano en dos y cortar las comunicaciones entre Madrid y Valencia.

8 MARZO. Batalla de Guadalajara, cuyo objetivo era, de nuevo, debilitar Madrid.

15 MAYO. Formación del Gobierno Juan Negrín.

6 JULIO. Batalla de Brunete, cuyo desenlace es la victoria de los nacionales.

6 SEPTIEMBRE. Toma republicana de Belchite.

31 OCTUBRE. Por razones tácticas y por miedo a que los franquistas cortaran la comunicación entre los territorios que todavía se mantenían fieles al Gobierno de la República, éstos vuelven a trasladar su gobierno, esta vez a Barcelona. El Tesoro Artístico también se comenzará a trasladar a Cataluña a partir de marzo de 1938.

23 NOVIEMBRE. Josep Renau realiza su intervención en París sobre las tareas de salvaguarda patrimonial llevadas a cabo por el frente republicano.

15 DICIEMBRE. Comienza la batalla de Teruel.

1938

7 ENERO. Primera victoria republicana en Teruel.

22 FEBRERO. Finalmente, es el ejército nacional el que toma Teruel con el objetivo de dirigirse hacia el Levante.

10 MARZO. Los franquistas se hacen con Calanda. La guerra parece ir teniendo un claro ganador, decantándose hacia el bando nacional.

25 MARZO. Los nacionales comienzan a hacer incursiones en Cataluña. Las tropas republicanas del territorio catalán comienzan a estar desgastadas.

15 ABRIL. Los republicanos pierden Vinaroz. La batalla del Levante, que se consuma el 5 de julio, fue una de las más agresivas de la guerra, y aunque finalmente no consiguen hacerse con la capital del Turia, los nacionales se hacen con prácticamente la totalidad de la provincia de Castellón, consumándose así la temida división del territorio republicano en dos.

5 AGOSTO. Comienza una de las reyertas más duras y decisivas de la guerra, la batalla del Ebro.

23 SEPTIEMBRE. Las Brigadas Nacionales se retiran del territorio español, lo que resulta bastante significativo a la hora de comprender lo debilitado que se encontraba ya el bando republicano.

16 NOVIEMBRE. Victoria nacional en la batalla del Ebro. La superioridad numérica y estratégica de los franquistas, unido al éxodo masivo que se estaba produciendo en este momento por la frontera francesa⁷⁶, hacen que los republicanos estén en gran desventaja.

23 DICIEMBRE. Comienza la ofensiva nacionalista sobre Cataluña.

1939

22 ENERO. La velocidad en la que los nacionalistas estaban avanzando sobre el territorio catalán debido al gran desgaste de los republicanos hace que el Gobierno traslade su sede una vez más. Se desplazan a los territorios catalanes cercanos a la frontera francesa, a Figueras, Agullana, Peralada... Éstas serán sus últimas sedes.

26 ENERO. Los franquistas entran en Barcelona. A partir de aquí no solo se produciría la caída de Cataluña con rapidez, sino también la del bando republicano.

3 FEBRERO. Firma del Acuerdo de Figueras por el cual, gran parte del patrimonio artístico saldría de las fronteras nacionales a partir del 4 de febrero.

5 FEBRERO. El presidente de la República, Manuel Azaña, huye hacia Francia. La situación de este bando es desesperada.

⁷⁶ En 1939, “el número de refugiados españoles en Francia ascendía a 440.000 personas, de los cuales 170.000 eran mujeres, niños y ancianos, 20.000 soldados y milicianos, 40.000 discapacitados y 10.000 heridos”. AMIGUET, T., “El trágico éxodo Republicano de 1939”, *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20140210/54399640401/guerra-civil-1939-espana-exilio-republicanos-francia-frontera-francesa-extranjero.html>, 2014 (Consultado 05/V/2021)

11 FEBRERO. El ejército nacional ocupa de forma íntegra Cataluña. Sólo un tercio del territorio español se mantiene fiel al Gobierno Republicano.

27 FEBRERO. Manuel Azaña dimite. Ese mismo día, los gobiernos francés e inglés reconocen como legítimo el Gobierno de Franco. Días antes ya lo había hecho Suiza.

28 MARZO. Los pocos territorios que seguían en manos republicanas estaban sumidos en un profundo caos, con una gran crisis política, estratégica y humanitaria, con muchas pérdidas humanas y económicas, falta de recursos, aislamiento, etc. Finalmente, los nacionales entran en Madrid.

1 ABRIL. Franco da la guerra por concluida. Se inician así casi 40 años de una férrea dictadura.

5.2. DOS POLÍTICAS PATRIMONIALES:

La política patrimonial en el bando republicano

Durante los primeros momentos de guerra, tras el Golpe de Estado militar y la constitución del Gobierno de Giral, en la zona republicana cunde el descontrol. Este gobierno en los primeros meses demuestra no tener un poder real. Eran las organizaciones obreras las que tenían una mayor influencia sobre la sociedad, un hecho que en Cataluña era muy palpable, ya que las milicias fueron las que movilizaron a la población civil.

Su influencia era tal que incluso llegaron a actuar negativamente sobre el patrimonio bajo la mirada impasible del gobierno. Los revolucionarios “veían a la Iglesia como uno de sus principales enemigos”⁷⁷, por lo que las acciones iconoclastas se extendieron por los territorios republicanos en los que las organizaciones obreras tenían fuerza. Sin embargo, el caos no solo afectó a los edificios religiosos, sino también a los que poseían las clases más pudientes de la sociedad. Los sectores más radicales culpaban a la burguesía y al clero de las diferencias sociales que asolaban España. La ostentación de las clases aristócratas y el poder social que tenían las personalidades religiosas, que influía de forma decisiva en el sector educativo, hacen que se les acuse de ser los responsables del analfabetismo, la rigidez de las normas sociales, etc.

Pronto, las organizaciones obreras como la CNT comprendieron que era más provechoso incautar estos edificios para su uso que destruirlos, y así, comenzaron a ocuparlos. “Antes de final de mes, [de agosto] los periódicos habían anunciado ya más de un centenar de incautaciones”⁷⁸. Ante esta

⁷⁷ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 27

⁷⁸ *Ibidem*, p. 28

descontrolada situación, algunos sectores culturales temieron por la suerte que las colecciones artísticas que albergaban su interior.

Es un organismo externo al gobierno, pero que se mostrará un íntimo colaborador de éste, la Alianza de Intelectuales Antifascistas⁷⁹, el que propuso la creación de una junta, lo que daría lugar a la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, creada el 23 de julio. Así, esta Junta “intervendrá con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimase, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado”⁸⁰. A su vez, dependía de la dirección general de Bellas Artes.

El 1 de agosto se pronuncia un decreto en el que amplían el personal, que se había demostrado escaso. Así, a partir de ahora contarían con cinco vocales, los cuales podían nombrar a auxiliares con el fin de delegar en ellos “todas o parte de sus funciones.”⁸¹ A su vez, también aumentan sus competencias, hasta ahora relegadas simplemente a los palacios ocupados, para que, a partir de este momento pudieran intervenir en “todas las obras, muebles o inmuebles, [...] que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro.”⁸²

Entre tanto, el Gobierno de Giral fue sustituido el 4 de septiembre por el de Largo Caballero. Una de sus medidas fue la de nombrar a ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes a Jesús Hernández, director del diario *Mundo Obrero*. A su vez, Josep Renau fue nombrado director general de Bellas Artes, organismo que dependía de este ministerio.

El propio artista valenciano cuenta en su libro cómo llega a este cargo⁸³. Al principio, cuando se lo propusieron se mostró sorprendido, pues él mismo admitía que no estaba del todo preparado para este puesto. Sin embargo, no le requerían por su experiencia técnica sino por su “disciplina militante y con experiencia en la organización”⁸⁴, ya que su trabajo iba a consistir en “la organización de la defensa del patrimonio cultural de nuestro pueblo”⁸⁵.

Para facilitar las tareas de la Junta, se pidió colaboración ciudadana y de las milicias, aunque estas últimas se mostraron reacias, sobre todo al principio, en prestar su ayuda. Con el fin de dar a conocer sus labores usaron los medios de masas, la radio, la prensa y la cartelera, realizada en

⁷⁹ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 29

⁸⁰ *Ibidem*, p. 9

⁸¹ RENAÚ, J., *Arte en Peligro...*, op. cit., p. 53

⁸² *Ibidem*, p. 54

⁸³ *Ibidem*, p. 13

⁸⁴ *Ibidem*, p. 13

⁸⁵ *Ibidem*, p. 13

gran medida por los alumnos de Bellas Artes. Esta propaganda servía además para contrastar los episodios de destrucción generalizada que se habían difundido gracias al bando nacional y a los corresponsales internacionales que llegaron para cubrir la guerra, y que, sin duda, restaron favor externo a la causa Republicana.

Sin embargo, estas tareas no fueron del todo efectivas, ya que no existía sobre la sociedad una conciencia real sobre el valor de las obras, en especial las de carácter religioso. Por ello, se llevaron a cabo tareas pedagógicas; una de las más relevantes fue la de abrir a los milicianos los depósitos, a modo de museos, para que pudieran ver las obras que con tanto esfuerzo se habían salvado. Poco a poco, empezó a surtir efecto, como corroboraron la colaboración ciudadana que comenzó a surgir en este momento, a la vez que los atentados contra el patrimonio empezaron a reducirse.

Mientras, el bando nacional avanzaba con gran agresividad hacia la capital. A finales de agosto a cayeron las primeras bombas en Madrid, haciendo no solo peligrar la integridad de la población, sino también la de las obras de arte. Los bombardeos comenzaron a intensificarse con el objetivo de asediar la ciudad.

Ante esta situación, a comienzos de noviembre, en un consejo de ministros “el Gobierno de Largo Caballero acordó trasladarse a Valencia.”⁸⁶ Quizás fue en ese mismo consejo en el que se toma una decisión que marcará el destino de las obras más notorias del patrimonio nacional: “temiendo por la seguridad de las obras de arte, el Gobierno decidió proceder a la evacuación de las más destacadas piezas con destino a Valencia.”⁸⁷

Con la salida hacia el Levante de la mayor parte del gobierno, junto con otros intelectuales y algunos miembros de lo que era la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, este organismo quedó en cierta medida desarticulado. Para paliar esta situación, por orden ministerial, el 15 de diciembre tiene lugar la creación de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, cuya finalidad era tanto hacer que el traslado de las obras que se estaba realizando hacia Valencia fuera óptimo, como recuperar las obras que habían sido incautadas por otros organismos y cuya integridad no podía ser asegurada. Estaba compuesto por Roberto Fernández Balbuena, que actuaba como presidente, Alejandro Ferrant, Timoteo Pérez Rubio, José Rodríguez Cano, Antonio Rodríguez Moñino, José Ancieto Tudela de la Orden y Aurelio Garzón del Camino.

Se mostrarán muy críticos en las decisiones tomadas por el Gobierno Central, como la evacuación de las primeras obras del Museo del Prado, llevadas a cabo por María Teresa León, en el que

⁸⁶ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 36

⁸⁷ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 38

denuncian que algunas obras fueron enviadas sin embalaje⁸⁸. A su vez, también denunciaron la limitación de sus tareas, que se veían interrumpidas por la actuación de organizaciones obreras y sindicales, las cuales, en muchos casos se negaban a colaborar entregando piezas de valor artístico apropiadas por ellos y que “consideraba (sic.) como propias.”⁸⁹

Gracias a un decreto ministerial dictado el 9 de enero de 1937, la dirección general de Bellas Artes les concedió “plena autorización para ordenar y ejecutar cuanto considere necesario en punto a la incautación, defensa y custodia de todos los monumentos y objetos que repunte de valor artístico y de importancia para el tesoro artístico de la nación, cualquiera que sea su pertenencia y el lugar en que se encuentren, y sean objetos pertenecientes a particulares, entidades privadas y organizaciones de cualquier naturaleza”⁹⁰. Gracias a este decreto consiguieron imponerse al resto de organismos que actuaban de forma autónoma.

A comienzos de ese año, en 1937, se produce una reorganización en el seno de la institución presidida por Josep Renau. Así, para mejorar el control del patrimonio artístico, la dirección general de Bellas Artes buscó centralizar su gestión a través de organismos dependientes entre sí. Así, se da lugar a la constitución de tres Consejos Centrales, uno de los cuales será el de Bibliotecas y Tesoro Artístico (CCBTA).

A su vez, dependiente del CCBTA se encontraba la recién instaurada Junta del Tesoro Artístico, que a partir de ahora funcionaría a través de un sistema piramidal. Tenemos así, en la cúspide, la Junta Central del Tesoro Artístico, presidida por el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio, y por debajo, la Junta Delegada del Tesoro Artístico y la Junta Subdelegada del Tesoro Artístico, respectivamente

A partir de ahora será esta Junta la indiscutible protagonista de la salvaguarda del Patrimonio Artístico hasta el fin de la contienda. Su tarea era “la incautación y conservación, en nombre del Estado, de las obras muebles o inmuebles de interés artístico, histórico y bibliográfico que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro”⁹¹. Este organismo ya cuenta con un personal más especializado, como profesores de historia del arte, críticos, escultores, pintores, bibliotecarios, arquitectos, conservadores, etc. “La incorporación de especialistas permitió, sobre todo, aumentar el rigor e intensidad de las tareas de catalogación.”⁹²

Los miembros de la Junta fueron a su vez eran los encargados de visitar los edificios incautados, así como de responder a los avisos sobre una pieza de valor, asistiendo a ese lugar, con el fin de

⁸⁸ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 40

⁸⁹ *Ibidem*, p. 41

⁹⁰ *Ibidem*, p. 41

⁹¹ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 43

⁹² ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 45

determinar el estado de las obras, y en caso de que fuera necesario, se procedía a inventariar “todos aquellos objetos que pasan a formar parte de los depósitos habilitados”⁹³. Todo lo que era recogido por el personal de la junta era catalogado en un fichero. Con esto, podemos ver que, los miembros de la Junta del Tesoro Artístico eran profesionales, con un gran interés en llevar a cabo un trabajo metódico y sistematizado.

La preocupación de los miembros por la integridad de las obras era tal que, sobre todo la Junta Delegada de Madrid, llegó a mantener momentos tensos con el Gobierno Central, sobre todo a partir de 1938. Tras un decreto reservado, el 9 de abril de ese año, se toma la polémica decisión de transferir todas las competencias relacionadas con el patrimonio histórico-artístico al ministerio de Hacienda. Las autoridades republicanas continuaban demandando obras, incluso cuando “Madrid era un lugar más seguro que Valencia o Barcelona”⁹⁴. Esto lleva al personal de Madrid a intentar desesperadamente retrasar la fecha de transportes, ya que, en estos momentos apenas tenían fondos materiales que pudieran asegurar un traslado de las obras sin que éstas sufrieran ningún daño. Esta inquietud fue malinterpretada, y estos miembros llegaron incluso a ser acusados de traición a la República⁹⁵.

A pesar de todo, la Junta del Tesoro Artístico mostró un gran compromiso con la integridad de las obras, incluso una vez acabada la guerra. Timoteo Pérez Rubio “se puso en contacto por carta con los delegados del Gobierno de Burgos en Suiza para entregarles la documentación de los depósitos de obras de arte todavía en España y pudieran de esta manera proceder a su localización y recuperación.”⁹⁶ El pintor extremeño, junto con otros dos miembros de la Junta Central del Tesoro Artístico, al ser los únicos que no firmaron un documento de adhesión a la causa nacional, fueron condenados al exilio. Sus únicos delitos fueron velar por la conservación de lo más destacado del patrimonio artístico nacional.

La política patrimonial en el bando nacional

La legislación patrimonial en este bando camina de forma paralela a su organización política. Así pues, durante los primeros momentos de guerra, tras el fracaso del golpe militar, se instaura de manera provisional la Junta de Defensa Nacional, que “se mostró ineficaz para hacer frente a las situaciones que creaba la guerra”⁹⁷. Por este motivo, el 29 de septiembre, un decreto fija que Francisco Franco, “en ese momento el militar con mayor carisma”⁹⁸, sea nombrado Jefe del

⁹³ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 223

⁹⁴ *Ibidem*, p. 163

⁹⁵ *Ibidem*, p. 163

⁹⁶ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 294

⁹⁷ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 98

⁹⁸ *Ibidem*, p. 98

Gobierno del Estado Español. A partir de este momento se organiza una Junta Técnica del Estado de las que dependen una serie de instituciones que funcionarán a modo de ministerios. Una de ellas será la Comisión de Cultura y Enseñanza.

Es por esto por lo que, durante los primeros meses de guerra, en el bando sublevado apenas surgieron medidas para proteger el patrimonio artístico. La primera medida oficial en materia de Tesoro Artístico llega el 6 de diciembre, y versa sobre la regulación de “la compra-venta de objetos que tuvieran un valor artístico e histórico.”⁹⁹

Días más tarde, el 23 de ese mismo mes, una orden dicta que en las provincias que estaban bajo poder franquista se iba a crear un organismo, la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, cuyo objetivo era el de cuantificar los daños en los bienes muebles e inmuebles de interés que hubieran sido deteriorados o destruidos desde la instauración de la II República el 14 de abril de 1931.

Para completar sus tareas, el 14 de enero de 1937 se crea el Servicio Artístico de Vanguardia “para llevar a cabo la labor de salvamento de edificios y custodia de obras de valor histórico o artístico en las zonas de reciente liberación.”¹⁰⁰

Sus miembros, que contaban con conocimientos arqueológicos, artísticos, etc. dependían de las directrices de los militares para llevar a cabo sus tareas. Cuando llegaban a una zona de nueva conquista localizaban los bienes y evaluaban su estado. Sin embargo, contaban con muy pocos medios para realizar sus misiones, llegando a no disponer ni siquiera de vehículos, por lo que, estas medidas no tuvieron prácticamente ningún éxito. Además de su precariedad, con ellos coexistían “otros organismos que realizaban por su cuenta los cometidos asignados a aquellos”¹⁰¹. Por ello, y con el objetivo de centralizar sus tareas, el 27 de noviembre de 1937 se dicta a través de una orden “que las obras de arte salvadas por esos y otros organismos se pusieran a disposición de las Juntas de cada provincia”.¹⁰²

Pedro Muguruza, que había sido nombrado consejero de consulta de la comisión de Cultura y Enseñanza, será uno de los principales artífices de la configuración de una política más sólida en materia de salvaguarda patrimonial.

Todo el proceso se acelera y perfecciona una vez se constituye en este bando un Estado nacionalista definitivo presidido por Franco en enero de 1938. A partir de ahora, quedan establecidos varios ministerios, entre los que se encuentra el Ministerio de Educación Nacional, del que dependían varias secciones, como la Jefatura Nacional de Bellas Artes, presidida por

⁹⁹ ALTED VIGIL, A., *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural...*, op. cit., p. 75

¹⁰⁰ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., pp. 98-99

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 101

¹⁰² *Ibidem*, p. 101

Eugenio D'Ors. A este organismo quedaron transferidas todas las funciones de la antigua Comisión de Cultura y Enseñanza.

En este contexto, Muguruza elabora un proyecto para la creación de un organismo que será constituido el 22 de abril de 1938, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), dependiente a su vez de la Jefatura Nacional de Bellas Artes. Este organismo asumió “todas las funciones relativas a la recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional.”¹⁰³

El SDPAN estaba formado por una Comisaría Central, además de nueve de zona, que se mantenían en contacto a través de informes que enviaban sobre sus actividades en cada territorio. Pedro Muguruza fue nombrado comisario general.

De nuevo, los miembros de este organismo “seguían indicaciones de los mandos militares de los que dependían en las zonas de avance.”¹⁰⁴ Y tal como ocurrió con el Servicio Artístico de Vanguardia, su mayor problema fue hacer frente a la falta de medios, tanto logísticos y como económicos.

Otra de las tareas de la SDPAN fue la de localizar los depósitos de la Junta del Tesoro Artístico a medida que se iban haciendo con su territorio. Cuando la guerra se dio por acabada se dedicaron, fundamentalmente, a hallar los depósitos republicanos, con especial hincapié en la zona madrileña, última en ser recuperada, a inventariar los objetos incautados para poder devolverlo a su legítimo dueño, y, finalmente, recuperar los objetos que habían sido evacuados al extranjero, tarea a la que le dieron más importancia.

La falta de soporte económico que proporcionaron a los organismos encargados de su salvaguarda demuestra que las autoridades del bando nacional relegaron a un segundo nivel todo lo que tenía que ver con las obras de arte, ya que “los militares tenían muy claro que su objetivo principal era ganar la guerra, y por ello, destinaron el grueso de sus recursos a este fin”¹⁰⁵.

¹⁰³ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 103

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 103

¹⁰⁵ SAAVEDRA ARIAS, R., “El mercado negro de obras de arte durante la Guerra Civil española (1936-1939): Una propuesta de análisis para su estudio”, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra...*, op. cit., p. 194

5.3. ACUERDO DE FIGUERAS Y COMITÉ INTERNACIONAL PARA EL SALVAMENTO DE LOS TESOROS DE ARTE ESPAÑOLES:

El Acuerdo de Figueras¹⁰⁶

El Gobierno español acepta transportar a la sede de la Sociedad de Naciones los cuadros y objetos de arte de los museos españoles, actualmente depositados en el Norte de Cataluña.

1. El transporte será efectuado por camiones franceses. El Gobierno español garantizará por todos los medios necesarios la seguridad del transporte hasta la frontera francesa.
2. A continuación, los cuadros y objetos de arte serán transportados a Ginebra, donde serán confiados al secretario general de la Sociedad de Naciones, que ha dado su aprobación al proyecto.
3. El transporte desde la frontera franco-española a la frontera franco-suiza correrá a cargo del Comité Internacional que acaba de constituirse y que está formado por los presidentes de los Comités del patronato de los Musées Nationaux franceses, de la National Gallery y de la Tate Gallery de Londres, del Metropolitan Museum de Nueva York, de los museos belgas, de los museos suizos y de los museos holandeses.
4. Todos los gastos de transporte, desde el lugar donde las obras están depositadas en España hasta Ginebra, serán cubiertos por este Comité Internacional.
5. Los camiones serán escoltados desde la frontera franco-española hasta Ginebra por un delegado del Gobierno español y por el delegado del Comité Internacional. Estarán custodiados durante todo este viaje por destacamentos franceses de gendarmería o de guardia-móvil. Tres técnicos del Museo del Prado y una secretaria acompañarán al delegado del Gobierno español.
6. Debido a los medios que se utilizarán para garantizar la seguridad *de los cuadros y objetos de arte, durante su escolta en Francia y durante su estancia en Ginebra*, el Gobierno español renunciará a toda reclamación contra el Comité Internacional o cualquier otra persona o entidad en caso de accidente o pérdida y no exigirá que se recurra a Compañías de seguros con respecto a este transporte.
7. A su llegada a la Sociedad de Naciones, las cajas serán abiertas. Un inventario de su contenido será redactado y firmado por el delegado español y por el delegado del Comité Internacional.
8. El secretario general de la Sociedad de Naciones entregará el recibo de las obras y objetos de arte a él confiados al delegado del Gobierno español.

¹⁰⁶ Transcripción literal desde ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 95.

La cursiva, también del profesor Colorado, se corresponde con las partes que los republicanos añadieron a mano.

9. Este recibo implicará el compromiso de devolver, el día en el que la paz sea restablecida en España, las obras y los objetos de arte confiados al secretario general de la Sociedad de Naciones únicamente al Gobierno de España *para que permanezcan como bien común de la nación española*.

El Gobierno de la República española desea afirmar vivamente que anhela poner urgentemente fuera de todo riesgo las obras mencionadas.

Por esta razón, acepta los términos del noveno párrafo, que precede, pero interpreta el último punto en sentido de que en ningún caso las obras citadas podrán ser objeto de enajenación, retención o embargo, cualquiera que sea el procedimiento, la acción o el Tribunal. Es decir, quiere afirmar su voluntad de que en ningún caso pueda ser limitada la propiedad de las obras, ni su posesión por la nación española cuando la paz se reestablezca.

Figueras, a tres de febrero de mil novecientos treinta y nueve.

Julio Álvarez del Vayo.

Testigos: Neil MacLaren

J. Jaujard.

M. A. Marín

T. Pérez

Rubio

Miembros del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles¹⁰⁷

Presidente: D. David-Weill (francés), presidente del *Conseil des Musées Nationaux (Palais du Louvre)*, miembro del *Institut de France* y de la *Académie des Beux-Arts*, vicepresidente de la *Société des Amis du Louvre*, primer vicepresidente de la *Union Centrale des Arts Décoratifs*.

Secretario: Jacques Jaujard (francés), subdirector de los *Musées Nationaux*.

Francia:

Henri Verne, director del Museo del Louvre, director de los *Musées Nationaux*, miembro del *Institut de France*.

Gabriel Cognacq, vicepresidente del *Conseil des Musées Nationaux*, miembro del *Institut de France*.

¹⁰⁷ Transcrito de manera literal, incluido la cursiva, a través de ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 94

Albert Sancholle Henraux, presidente de la *Société des Amis du Louvre*, vicepresidente de la *Union Centrale des Arts Décoratifs*, miembro del *Conseil des Musées Nationaux*.

Gran Bretaña:

Sir Evan Charteris, presidente del *Board of Trustees of the Tate Gallery*, presidente de la Comisión Permanente de Museos y Galerías de Inglaterra, presidente del *Board of National Portrait Gallery*, miembro del *Trustees of the National Gallery*, y del *Trustees of the Wallace Collection*.

Lord Joseph Duveen, miembro del *Trustees of the Wallace Collection* y de la *National Portrait Gallery*.

Suiza:

Paul Lachenal, presidente de la *Société des Musées de Genève*, consejo nacional helvético, presidente de la *Société des Amis du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*.

Holanda:

Schmidt Daegener, director del *Rijksmuseum* de Ámsterdam.

Bélgica:

Conde H. Carton de Wiart, ministro de Estado, presidente del *Comité de Patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, miembro asociado del *Institut de France*.

Estados Unidos:

Georges Blumenthal, presidente del *Board of Trustees of the Metropolitan Museum of Art of New York*.

5.4. ANEXO FOTOGRÁFICO:



[fig. I] *Alumnos de la Escuela de Bellas Artes fijando los carteles originales, ejecutados por ellos mismos, en defensa del tesoro artístico*

IPCE, Archivo Junta del Tesoro Artístico, AJ-0051, agosto 1937

[FIG. I] Para mejorar las labores de la Junta de Incautación, en los primeros momentos de la guerra, con el fin de dar a conocer sus labores usaron los medios de masas, la radio, la prensa y la cartelería. Estos carteles fueron realizados y dispuestos por la ciudad de Madrid por los alumnos de Bellas Artes.



[fig. II] Cartel realizado por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes - No veas en una imagen religiosa más que el arte ¡Ayuda a conservarla!- A.A. Bellas Artes F.U.E.

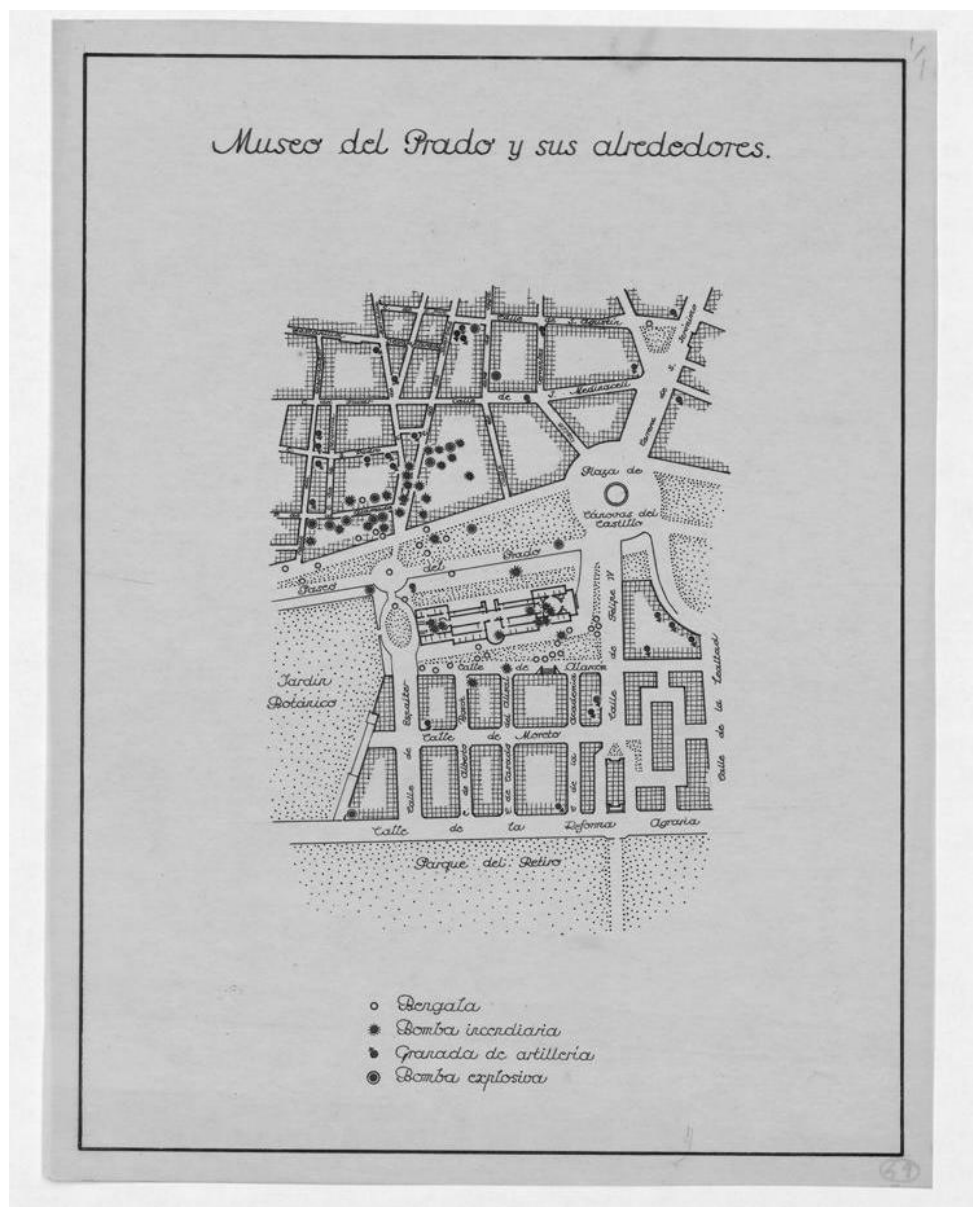
IPCE, Archivo Junta del Tesoro Artístico, AJ-0290, 1936



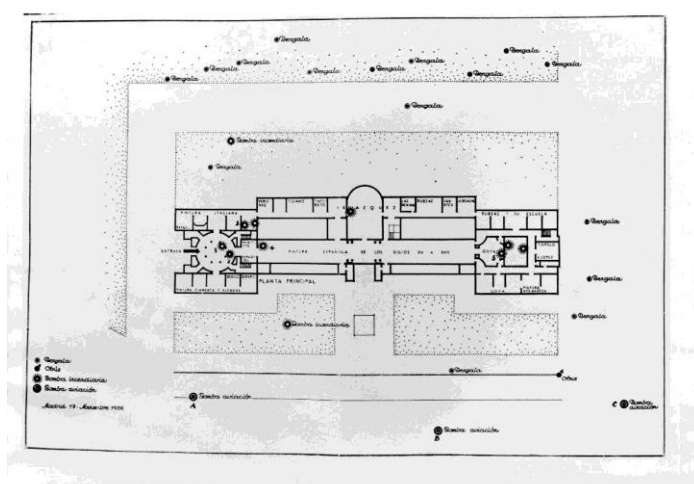
[fig. III] Cartel de propaganda, para la protección del patrimonio artístico.

IPCE, Donación Vamonde, DV-F.06.03.00, 1936-1939

[FIG. II Y III] Estos carteles tenían una gran función pedagógica. Sobre la sociedad no existía una conciencia real sobre el valor patrimonial de las imágenes, en especial las de carácter religioso. Por ello, de forma muy gráfica, ya que gran parte de la población era analfabeta, aludían al carácter artístico de las piezas por encima de todo, y al papel fundamental que tenían los ciudadanos para salvar estas obras, pertenecientes a toda la sociedad. Poco a poco, empezó a surtir efecto, como corroboraron la colaboración ciudadana que comenzó a surgir, a la vez que los atentados contra el patrimonio empezaron a reducirse.



[fig. IV] Bombardeos de Madrid. Museo del Prado y sus alrededores. Lugares de explosión de bengalas, bombas y granadas. IPCE, Donación Vaamonde, DVP_32



[fig. V] Gráfico de las bombas y proyectiles caídos sobre el Museo del Prado. IPCE, Archivo Junta del Tesoro Artístico, AJ-0306, 17 noviembre 1936

[FIG. IV Y V] El 16 de noviembre de 1936 el Museo del Prado y sus alrededores sufren un bombardeo. José Lino Vaamonde realiza una serie de planos en los que incluye el impacto de las bombas que fueron profusamente difundidos por el Gobierno de la República. Según el arquitecto, fueron nueve las bombas, de carácter incendiario, que cayeron sobre el museo, y otras tres más muy cerca de la fachada de éste.



[fig. VI] *Detalle de los efectos causados por una bomba en la cubierta del Museo del Prado.*
IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.03.12.44, 1936-1939



[fig. VII] *Museo del Prado. Efectos del bombardeo en 1936. Salas italianas altas.*

Fernando Gallego Fernández, IPCE, Archivo de la Junta del Tesoro Artístico, AJ-0481, 14 de marzo de 1938

[FIG. VI Y VII] Gracias a las medidas de protección que se llevaron a cabo en el Museo del Prado, no hubo que lamentar graves daños los bombardeos. Sánchez Catón, en una carta enviada

a la Oficina Internacional de Museos se refiere a “la rotura de miles de cristales de los ventanales, galerías y techumbres, entre otros desperfectos”¹⁰⁸.



[fig. VIII] *Altorrelieve de alabastro atribuido a Agostino Busti que estaba fijado a una pared del M. del Prado.*
IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.01.21.00, 1936-1939

[FIG. VIII] En cuanto a los fondos del interior del museo, tras el bombardeo, sólo una obra, Escena de Triunfo de Pavese, sufrió roturas “debido al efecto causado por las ondas expansivas de la explosión en una sala cerrada, sin libre circulación del arte”¹⁰⁹.

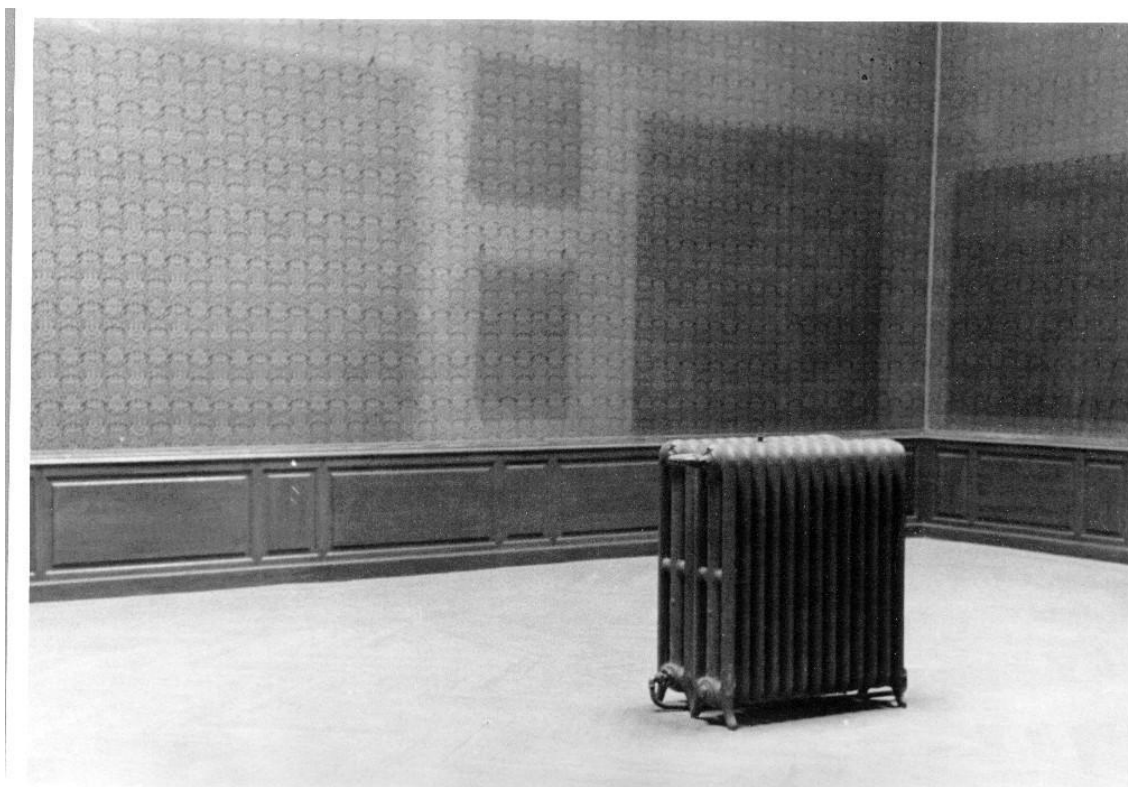


[fig. IX] *Madrid. Museo del Prado. Sala LVI. Planta baja. Vista parcial de la sala de cartones para tapices de Goya, utilizada como depósito.*
IPCE, Archivo Junta del Tesoro Artístico, AJ-0322, 1939

¹⁰⁸ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio...* op. cit., p. 35

¹⁰⁹ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p., p. 153

[FIG. IX] Durante la guerra, el museo también sirvió como depósito de obras externas al propio edificio. Con el traslado a la pinacoteca de los depósitos que se encontraban cerca del frente de guerra, el museo pasó de albergar 3.000 a 16.000 piezas¹¹⁰. Esta tarea fue muy difícil, ya que contaban con poco personal para vigilar tal cantidad de obras, cuya clasificación además resultó extremadamente compleja.



[fig. X] *Madrid. Museo del Prado. Planta principal. Vista de la sala VIII, antes con pinturas de Veronés, Tiziano y Bassano, 1939*
IPCE, Archivo Junta del Tesoro Artístico, AJ-0327, 1939

[FIG X] Cuando el museo cierra sus puertas el 30 de agosto de 1936, comienzan a descolgar los lienzos para trasladarlos a los sótanos, las zonas menos vulnerables del edificio. En las paredes quedan las huellas de los lienzos que les decoraban.

¹¹⁰ ARA, J., ARGERICHI, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 156



[fig. XI] *Cargamento de obras del Museo del Prado que fueron trasladadas a Valencia el 23 de julio de 1937.*

IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.12.10.26, 1936-1939



[fig. XII] *Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado a Valencia.*

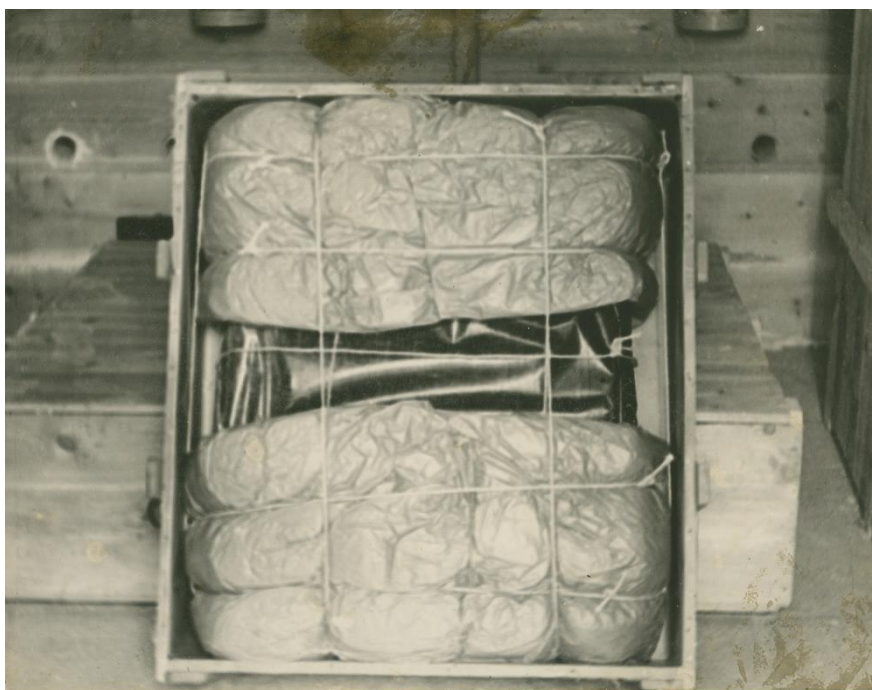
IPCE, Archivo Junta del Tesoro Artístico, AJ-0375, 22 julio de 1937



[fig. XIII] *Camión militar cedido para el transporte de obras del Museo del Prado, momentos antes de partir para Valencia. Se cubre el cargamento de lonas protectoras. Madrid 23 de julio 1937.*

IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.30.04.05, 1936-1939

[FIG. XI, XII y XIII] El 10 de noviembre salió el primer camión cargado con obras del Museo del Prado hacia Valencia. Los envíos se hacían siempre a través de camiones, con las cajas que contenían las pinturas de canto y bien sujetadas. Los camiones que transportaban las obras eran cubiertos por una lona impermeable, y todos ellos debían contar con un extintor de incendios. Si era necesario por el tamaño de la obra, se anclaban con listones de madera. Los vehículos iban a una velocidad aproximada de 10 o 15 kilómetros por hora, lo que, sumado a las precarias condiciones de las carreteras, que ya estaban en mal estado antes de la guerra, hace que viaje de Madrid a Valencia costara alrededor de 32 horas. El trayecto se solía hacer de noche y con las luces apagadas, con el fin de evitar ataques aéreos.



[fig. XIV] *Protección de Autorretrato de Durero para su traslado.*

IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.01.26.00, 1936-1939

[FIG. XIV] La Casa Macarrón era la encargada de realizar los embalajes. El embalaje óptimo de los cuadros consistía en “una capa de papel de Manila en contacto con la pintura, después de otra de guata y sobre ella un cartón cubriendo la superficie [...] Luego se envolvía la obra en papel impermeable y se sujetaba dentro de la caja con almohadillas de papel rellenas de viruta de corcho para que no tuvieran ningún movimiento ni quedase aire encerrado. La tapa se atornillaba para no dar martillazos y evitar los golpes y vibraciones que podían provocar desprendimientos de la pintura [...] Las cajas se protegieron con pintura ignífuga a base de silicatos traída desde Francia

[...] Las cajas se sellaban con un precinto de la Junta inscribiendo las referencias de su origen, llevando las procedentes del Prado numeración romana correlativa en negro.”¹¹¹



[fig. XV] *Torres de Serranos.*
IPCE, Donación
Vaamonde, DV-
F.12.08.20, 1936-
1939



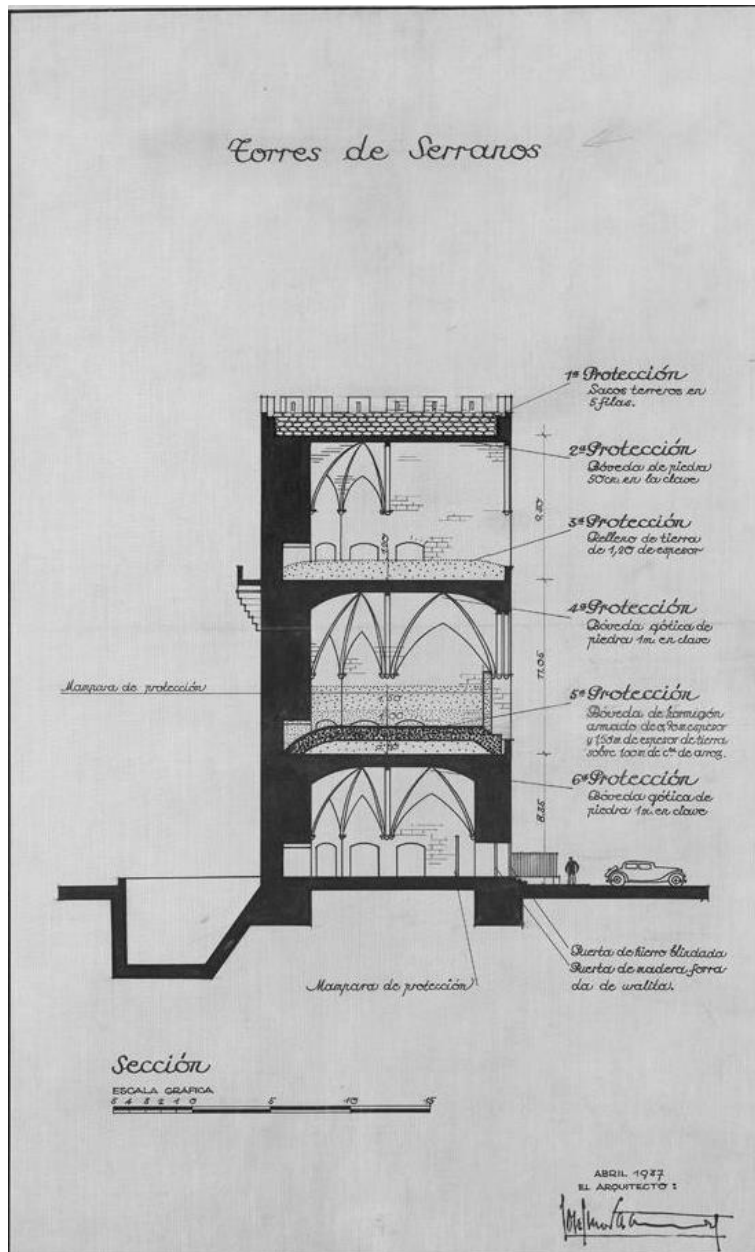
[fig. XVI] *Torres de Serranos.*
IPCE, Donación
Vaamonde, DV-
F.08.01.00, 1936-
1939

[FIG. XV y XVI] La agresividad de los bombardeos que habían sacudido Madrid hace que se planteen instalar depósitos a prueba de bombas. Los suelos húmedos de Valencia y la urgencia de

¹¹¹ ARA, J., ARGERICH, I., (eds.), *Arte Protegido...*, op. cit., p. 195

poner a salvo las obras hace que, en vez de construir refugios de nueva planta, opten por habilitar edificios preexistentes que cumplieran una serie de requisitos. José Lino Vaamonde se desplaza a Valencia para estudiarlos y escoger aquellos que mejores características reunieran para albergar las piezas. Se seleccionaron dos, Las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca.

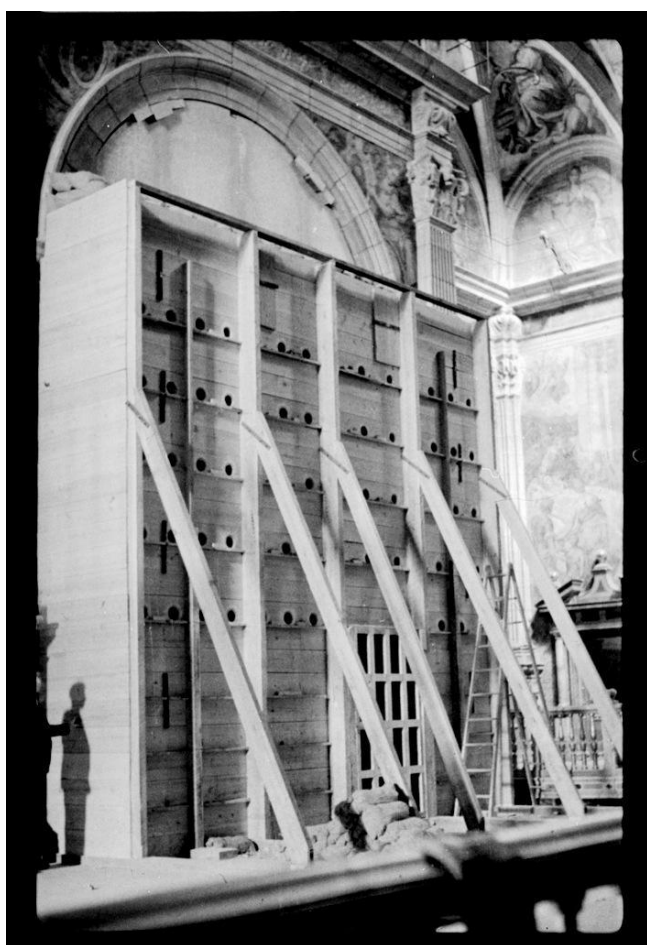
Las Torres de Serranos era una fortaleza de finales siglo XIV, formada por dos torres gemelas. Reunían muy buenas condiciones: muros de piedra muy gruesos, tres pisos abovedados, además del ambiente de su interior, prácticamente invariable.



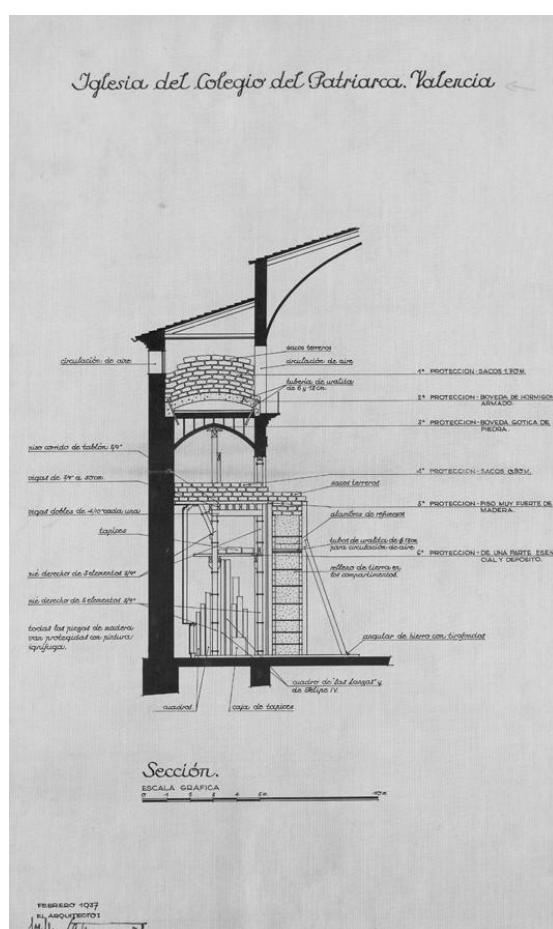
[fig. XVII] Torres de Serranos, Valencia. Sección. - Escala gráfica IPCE, Donación Vaamonde, DVP_12

[FIG. XVII] De nuevo, es el arquitecto José Lino Vaamonde el encargado de realizar las tareas de adecuación para proteger el edificio de las bombas y para evitar posibles cambios de

temperatura¹¹². En esta fortificación, las cajas se situaron en la parte baja de las torres. Justo encima de las obras, en el suelo del segundo piso, se dispone una bóveda de hormigón armado, y se cubre con cáscara de arroz, un material abundante en la zona y que tiene propiedades elásticas, que sirven para absorber el posible efecto de los impactos provocados por la explosión de las bombas. Sobre el arroz, se dispone una capa de tierra apisonada, material que también se dispone sobre el suelo del último piso. El techo de la torre es forrado con sacos terreros. De esta forma, si las bombas impactan sobre las torres derrumbándolas, el tesoro permanecería bajo los escombros, pero sin sufrir daños. Gracias al plano realizado por José Lino Vaamonde conocemos las 6 capas de protección que se dieron en el edificio.

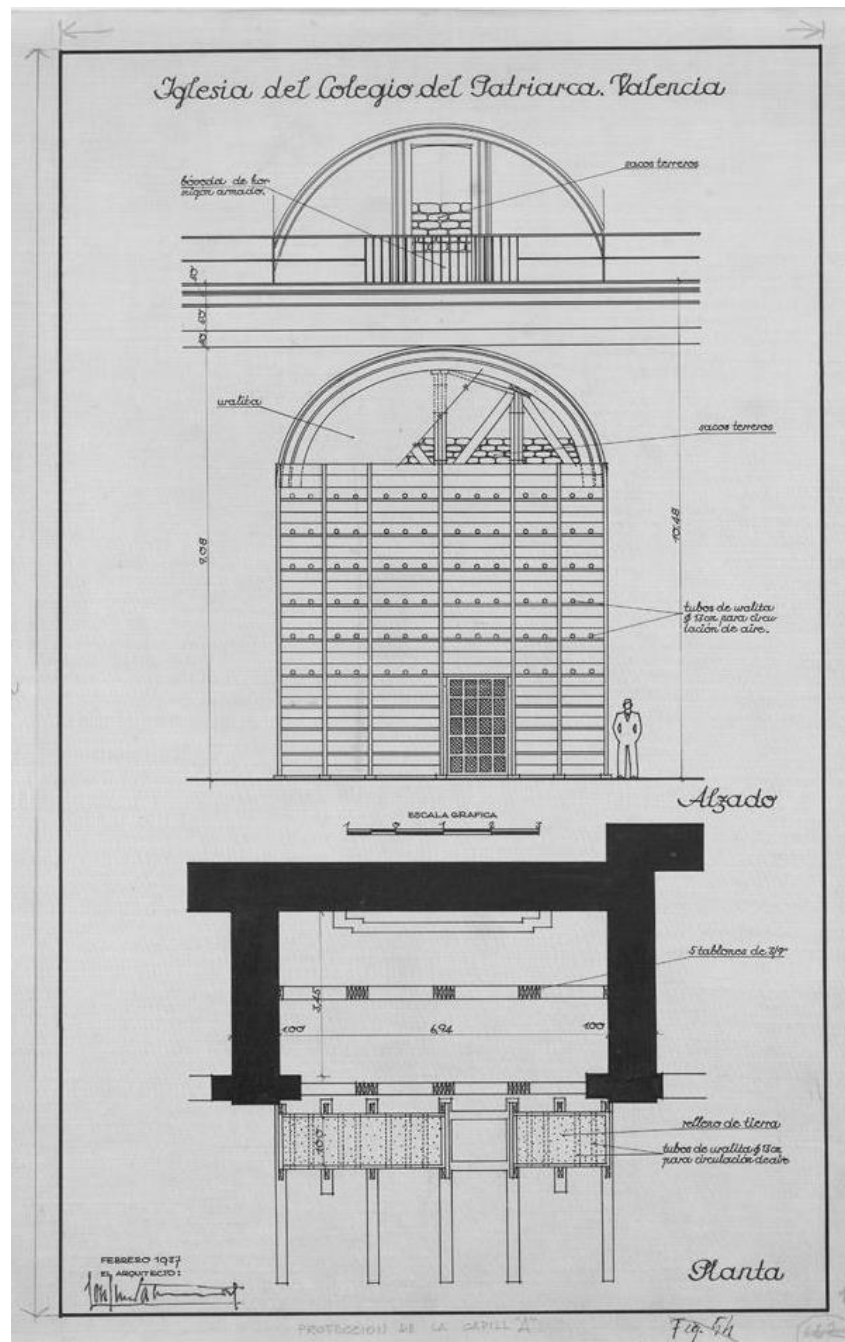


[fig. XVIII] Protección de la Iglesia del Patriarca. Valencia. Para su uso como depósito de obras de arte.
IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.NEG.15, 1936-1939



[fig. XIX] Iglesia del Colegio del Patriarca, Valencia. [Sección]. - Escala gráfica.
IPCE, Donación Vaamonde, DVP_08

¹¹² RENAU, J., *Arte en Peligro...*, op. cit., pp. 93-95



[fig. XX] Torres de Serranos, Valencia. Sección. - Escala gráfica
IPCE, Donación Vaamonde, DVP_12

[FIG. XVIII, XIX y XX] El Colegio del Patriarca, segundo edificio que sirvió como depósito en Valencia, también fue reforzado con sacos terreros y listones. Para almacenar las obras se utilizó la nave central y las capillas laterales, las partes más resistentes del edificio. De nuevo, José Lino Vaamonde realizó valiosos planos detallando las medidas de protección en el edificio.



[fig. XXI] *Revisión y reparación de tapices antes de guardarlos en el local especialmente preparado en las Torres de Serrano.*
IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.03.06.22, 1936-1939

[FIG. XXI] Los depósitos valencianos también funcionaron como talleres de restauración.



[fig. XXII] *Kenyon y Mann y miembros de la Junta, posando ante el cuadro de "Las Meninas", en la Iglesia del Patriarca. Valencia.*
IPCE, Donación Vaamonde, DV-F.03.02.10, 1936-1939

[FIG. XXII] Diversas personalidades internacionales, temiendo por la integridad de algunas de las obras más importantes del patrimonio artístico mundial, que según la propaganda franquista

estaba siendo vulnerada gravemente, pidieron desplazarse personalmente a España a comprobar las tareas que los republicanos estaban realizando. Así, en agosto de 1937 se produce la visita más relevante de toda la contienda, la de dos técnicos, Sir Federic Keynon, exdirector del British Museum, y James Mann, un conservador de la Wallace Collection. Junto a Pérez Rubio visitaron los depósitos de Valencia, Cataluña y Madrid, y pudieron comprobar personalmente “los esfuerzos y eficacia desarrollados por las juntas del Tesoro Artístico”¹¹³, tras lo cual publicaron sendos informes de su estancia, que aparecerían en importantes diarios y revistas internacionales como *Mouseion* o *The Times*, y que sirvieron una vez más para difundir los sacrificios que estaban llevando a cabo para proteger el Tesoro Artístico. En la imagen, Keynon y Mann posan, junto a otros miembros de la Junta del Tesoro, ante *Las Meninas* de Velázquez, uno de los cuadros más significativos del patrimonio nacional.

¹¹³ COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte...*, op. cit., p. 56